

CENTRE EUROPÉEN D'ACTIONS ARTISTIQUES CONTEMPORAINES

ceaac

Hautegarde

670

CAHIER PÉDAGOGIQUE

WANDERUNG / PROMENADE

CEAAC / Städtische Galerie Offenburg - Été 2013

Axel Bleyer, Robert Cahen,
Yannick Demmerle, Julie Fischer,
Angela Flaig, François Génot,
Armin Gohringer, Anja Luthle,
Patrick Meyer, Rainer Nepita,
Nicolas Schneider,
Gruppo Sportivo, Stephan Strumbel

Biagoutte

Froidegouttel

510

Il y a un peu plus de trois millions d'années, un groupe d'individus du genre australopithèque, de la famille des hominidés accéda à la bipédie après des milliers d'années d'évolution. Confrontés à un environnement extrêmement changeant, Lucy et ses congénères adoptèrent un mode de déplacement vertical, campés sur leurs deux pieds. Cette modification de leur mode de locomotion avait quelques avantages. Debout, ils pouvaient repérer plus facilement les dangers potentiels. Ainsi redressés, ils pouvaient accéder à de la nourriture jusque-là inexploitable. Marchant sur deux pieds, ils économisaient leur force, les quadrupèdes étant plus gourmands en énergie. De manière générale, comme nous l'explique l'anthropologue et sociologue David Le Breton, dans son ouvrage intitulé *Éloge de la marche*: « La verticalisation et l'intégration de la marche bipède ont favorisé en effet la libération de la main et du visage. Ces milliers de mouvement rendus disponibles ont élargi à l'infini les capacités de communication et la marge de manœuvre de l'homme sur son environnement et contribué au développement de son cerveau. ». La bipédie adoptée par les australopithèques *afarensis* inspirera d'autres cousins hominidés que l'on appellera par la suite homo sapiens ou encore êtres humains, seule espèce qui survivra jusqu'à nos jours, car ayant su évoluer vers ce mode de déplacement.

La marche, la mobilité, le nomadisme sont donc des caractéristiques fondamentales de l'être humain. Ce mode de locomotion sera avant tout une question de survie. Puis au cours des siècles, les chasseurs-cueilleurs deviendront explorateurs, conquérant progressivement la Terre pour en tirer richesses, connaissances et spiritualité.

Les pèlerins du Moyen-Âge prétendaient que « marcher c'est prier avec ses pieds ». Méditation en mouvement ou rêverie, terme qu'employa quelques siècles plus tard Jean-Jacques Rousseau qui trouvait dans ses promenades autant d'opportunité de reprendre contact sensoriellement avec le monde que d'occasion de se rapprocher d'un « moi primitif », d'un « moi naturel ».

Aujourd'hui, dans nos sociétés occidentales urbanisées, les activités humaines nécessitent plus d'énergie nerveuse que d'énergie physique. Le corps est de moins en moins sollicité pour sa force et ses facultés sensorielles. Or la mobilité et les activités physiques sont nécessaires au bien-être humain à tel point que la randonnée est devenue en quelques années un des loisirs préférés des Européens.

Alors que les peintres et les écrivains du XVIII^e et XIX^e siècle se devaient pour parfaire leur connaissance du monde, parcourir l'Italie et rejoindre Rome capitale intellectuelle et artistique, les artistes d'aujourd'hui n'hésitent pas à arpenter le réel en quête de sensations que les nouvelles technologies de la communication et de l'image ont presque étouffées sous leurs flots continus d'informations.

Réunis à l'occasion d'une double exposition intitulée *Wanderung / Promenade*, des artistes français et allemands nous feront part à travers leurs œuvres de leur besoin et de leur désir de parcourir le monde.

Dans ce cadre, une sélection d'œuvres d'Axel Bleyer, Robert Cahen, Yannick Demmerle, Julie Fischer, Angela Flaig, François Génot, Armin Göhringer, Anja Luithle, Patrick Meyer, Rainer Nepita, Nicolas Schneider, Gruppo Sportivo, Stephan Strumbel sera présentée au CEAAC à Strasbourg. Tandis que nos partenaires allemands en charge de la Städtische Galerie Offenburg vous proposeront de découvrir les œuvres de Patrick Bailly-Maitre Grand, Diethard Blaudszun, Pierre Filliquet, Valérie Graftieaux, Marianne Hopf, Claudie Hunzinger, Fernande Petitdemange, Martin Sander, Werner Schmidt, Robert Stephan, Gabi Streile.



SOMMAIRE

AXEL BLEYER	4
ROBERT CAHEN	8
YANNICK DEMMERLE	10
JULIE FISCHER	14
ANGELA M. FLAIG	16
FRANÇOIS GÉNOT	20
ARMIN GÖHRINGER	22
ANJA LUTHLE	24
PATRICK MEYER	28
RAINER NEPITA	30
NICOLAS SCHNEIDER	34
GRUPPO SPORTIVO	38
STEPHAN STRUMBEL	40
AUTOUR DE L'EXPOSITION	46

AXEL BLEYER

Né en 1946, à Freiburg in Breisgau, Allemagne
Vit et travaille à Ohlsbach, Allemagne

Le photographe allemand Axel Bleyer nourrit ses photographies des apports des disciplines artistiques classiques que sont la peinture, le dessin et l'architecture. Une part de son inspiration s'échafaude au cours de ses promenades en pleine nature. Bien qu'a priori classiques, les prises de vue de paysages de cet artiste sont les fruits d'une profonde observation et d'une mûre réflexion fondée sur les nouvelles pistes esthétiques explorées par les photographes contemporains. Selon Axel Bleyer, la photographie ne peut pas se contenter de représenter le plus exactement et le plus objectivement la réalité. Bien que capable d'enregistrer la réalité de la manière la plus réaliste, l'appareil photo reste commandé par l'humain dont la subjectivité apparaîtra, même de façon ténue, au cœur de l'image.

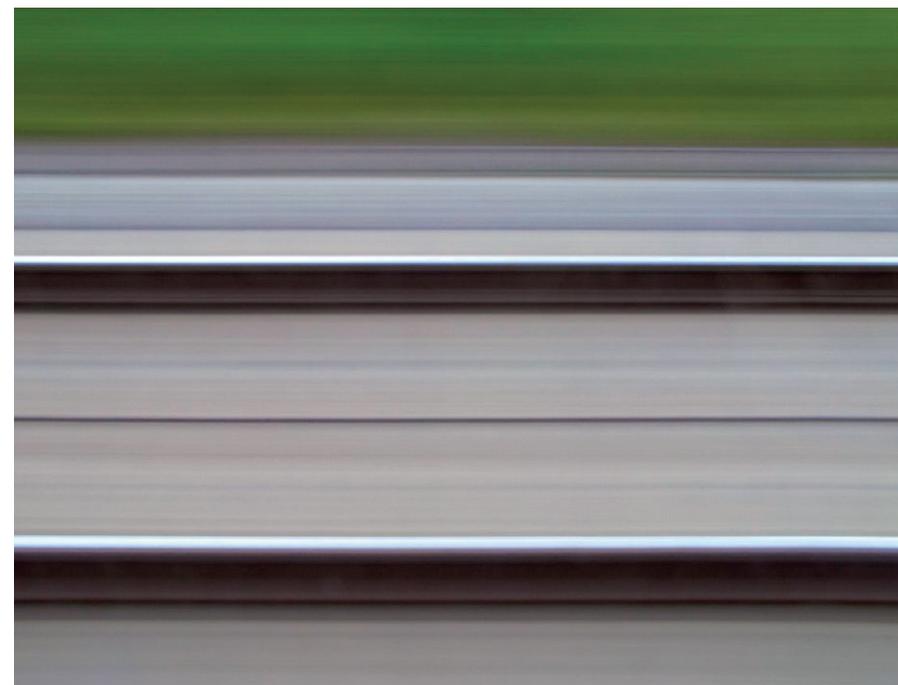
Originellement formé au dessin et à la peinture, Axel Bleyer structure ses photographies comme on construit un dessin. Première étape : définir les grands axes sur lesquels s'appuie le sujet. Deuxième étape : positionner le sujet dans une vue en perspective ou nier ce système de représentation. Troisième étape : donner à voir clairement les volumes du sujet en choisissant un angle de vue adéquate. Comme pour le dessin la composition de l'image est primordiale et doit être établie avant de déclencher la prise de vue.

Une série de photographies présentant les rives d'un lac situé en pleine forêt montrent clairement ce travail de construction de l'image. Dans ce cas,

le photographe a choisi de centrer sa composition donnant à voir la lisière d'arbres et son reflet à la surface de l'eau. Pour ce qui est de la perspective, il l'a réduit à ses plus maigres indices. Les arbres et leurs feuillages ainsi que leur reflet envahissent toute la surface de l'image sans qu'il soit possible de distinguer le ciel ou d'autres portions d'un paysage. La volonté de l'artiste est claire, il souhaite que le spectateur plonge son regard dans ce monde végétal pour nous en faire découvrir le caractère pictural. La mise en lumière des différentes couleurs et textures des feuillages donne à cette image la force expressive d'une peinture. Faite en automne, cette photographie enregistre toutes les nuances colorées dont se sont parées les multiples essences : carmin, vermillon, bordeaux, gris, violet, jaune paille, marron, grège, vert anis ou encore bleu de cobalt. Le peintre nabis Pierre Bonnard aurait sans doute apprécié ce rendu photographique à la hauteur de l'exubérance végétale. Ces couleurs ne sont pas seulement des taches colorées, elles vibrent, elles se parent d'un poudroieusement lumineux, elles s'apaisent comme elles s'excitent mutuellement. Ce résultat photographique s'obtient par un choix cohérent de l'heure de la prise de vue, par un réglage adapté de la luminosité de l'appareil et par un temps de pose suffisant. Sans oublier la sensibilité de l'auteur.

Dans une autre série de paysages, Axel Bleyer va bousculer la tradition séculaire de composition de l'image qui a pour objectif de conduire notre regard au cœur du sujet, en son point chaud. Ici, le photographe laisse notre vision s'enfoncer dans un chaos végétal où aucun chemin ne permet

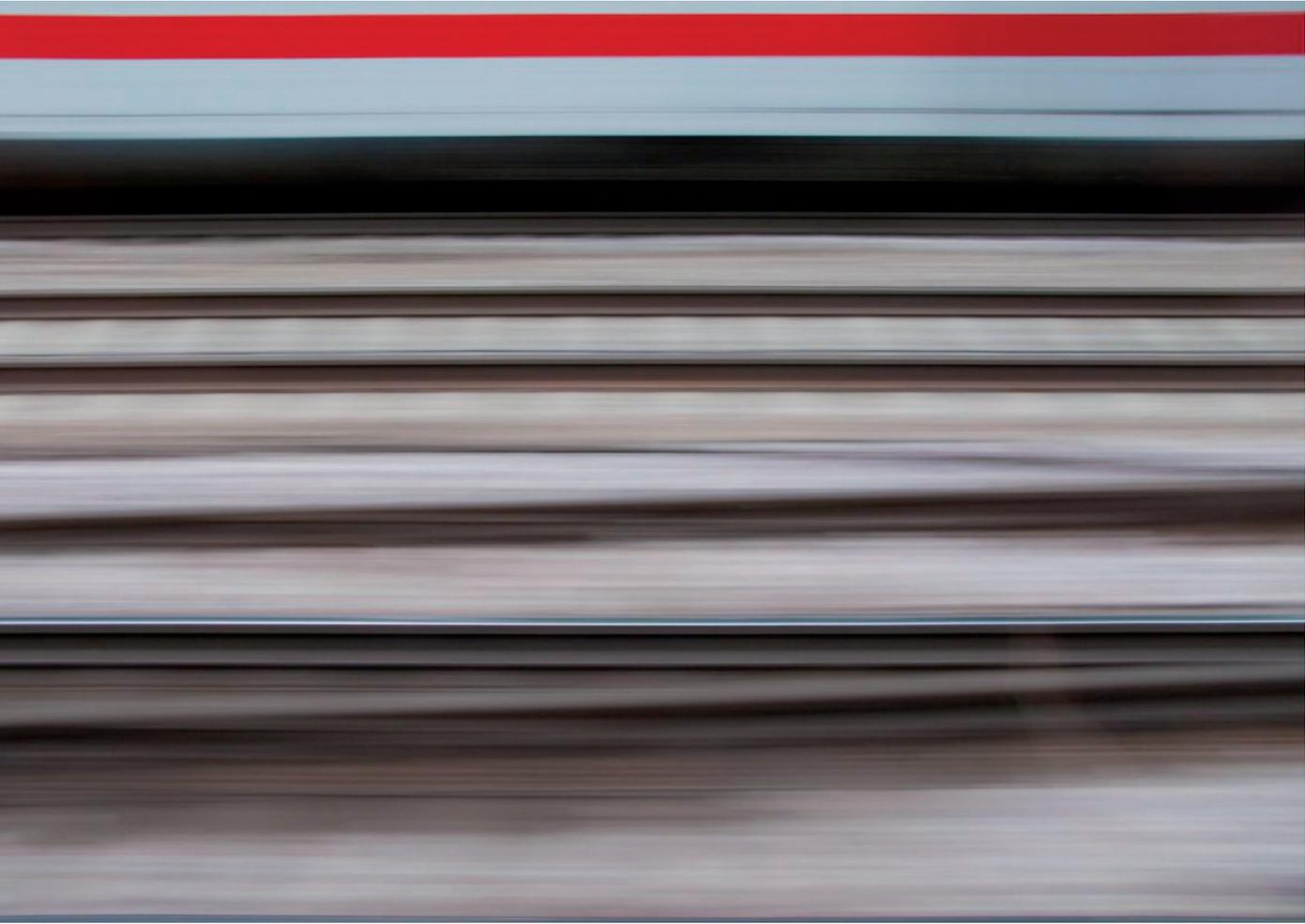
Axel Bleyer, Rheintal-Bahn 004



de traverser cette profusion de broussailles et de jeunes arbres. Le sujet est partout, il colonise la totalité de la surface de l'image. Le peintre Jackson Pollock aurait parlé de la notion d'*all-over* qui consiste à disposer les éléments picturaux de manière égale sur toute la surface disponible. Cette absence de centre et de hiérarchie nous amène à parcourir l'intégralité de l'image en portant une attention équivalente à chaque composant. Ainsi privé de perspective et d'échelle de grandeur, la

nature apparaît ici comme une substance, une matière vivante sans limite. All over !

Axel Bleyer prend également pour sujet des parcelles de nature où l'action de l'homme est clairement identifiable. Les vergers, les vignes ou les domaines sylvicoles révèlent alors leurs structures. Effets de perspectives et cadrages appuyant le caractère symétrique de ces exploitations donnent à ces espaces naturels des allures d'architectures classiques.



Axel Bleyer, *Rheintal-Bahn 005*

Les paysages urbains sont également au catalogue de cet artiste. Les espaces de type industriel et les constructions qui les jalonnent forment une source d'inspiration pour Axel Bleyer. Cependant, il ne paraît pas attiré par l'atmosphère nostalgique qui émane d'images de nombreux photographes

amateurs de grands ensembles architecturaux laissés à l'abandon. Ses photographies de sites industriels montrent au contraire tout le génie humain qui a permis la construction de telles architectures. Axel Bleyer met en avant les spécificités fonctionnelles de ces bâtiments. Il s'intéresse alors à la

singularité des arches de soutien d'une tour de refroidissement d'une centrale nucléaire. Dans l'objectif de Bleyer, elles évoquent les ensembles monumentaux taillés dans les déserts américains par Michael Heizer ou encore les sculptures minimalistes de Robert Morris.

Le choix du point de vue est essentiel dans ce travail de prise de vue. La contre-plongée appliquée à la paroi gigantesque d'un ancien barrage donne à cet ouvrage d'art un caractère à la fois étrange et poétique. S'attendant à voir jaillir de l'eau de ces dizaines de bouches d'évacuation, la surprise est totale quand semble prête à se répandre à travers ces arches, la lumière veloutée d'un soleil couchant.

La photographie permet l'enregistrement immédiat du temps et de l'espace. Les photographies qu'Axel Bleyer a décidé de présenter dans le cadre de l'exposition *Wanderung/Promenade* paraissent être un splendide exemple de cet arrêt du temps dans un espace donné. De prime abord, ces

deux images ont plus en commun avec les peintures abstraites de son compatriote Gerhard Richter qu'avec des photographies classiques de paysage. Pourtant, il s'agit bien d'une réalité concrète figée sur ces clichés. Richter tient le propos suivant sur la peinture: « *Mes tableaux sont sans objet; mais comme tout objet, ils sont l'objet d'eux-mêmes.*

Ils n'ont par conséquent ni contenu, ni signification, ni sens; ils sont comme les choses, les arbres, les animaux, les hommes ou les jours qui, eux aussi n'ont ni raison d'être, ni fin, ni but. Voilà quel est l'enjeu. (Mais il y a quand même de bons et de mauvais tableaux.) »

Les deux images de Bleyer semblent être sans objet et sans contenu. Rien n'est identifiable sur ces photographies où apparaissent des superpositions de bandes colorées horizontales. Cette réalité aux allures si abstraites est celle de rails de chemin de fer photographiés alors que le train est lancé à pleine vitesse. Pourtant de cet instant de haute vitesse émerge une sensation d'immobilité et d'absence de temporalité. Certains des rubans sont monochromes tandis que d'autres paraissent très finement striés. Les matières homogènes dans la réalité (gazon, quai, constructions, rails ou autres trains) se figent dans une douce et immobile monochromie tandis que les éléments matériels hétérogènes (ballast, traverses, aiguillages) s'habillent de très minces lignes suggérant l'accélération voire la distorsion des matériaux. Le cadrage serré appliqué par Axel Bleyer amplifie le manque de clarté dans l'identification du sujet.

Ce moment, dans toute sa fixité, rend pourtant compte de la vitesse et du déplacement dans l'espace. Alors que les surfaces monochromes offrent à notre regard paix et repère visuel, les zones striées semblent prendre de la vitesse, accélérer graphiquement. L'effet visuel est si fort que nous paraissions être en capacité de prolonger le voyage au-delà des limites de l'image: trouble optique d'autant plus fort que dans la réalité, cette vision que nous avons de la voie ferrée est répétitive. L'image n'a plus de limite, elle est une *aberration futuriste* que nous prenons en marche.

ROBERT CAHEN

Né en 1945, à Valence, France
Vit et travail à Mulhouse, France

Formé initialement à la composition musicale, il devient membre du Groupe de Recherches Musicales (GRM) en 1971, et intègre l'équipe de Pierre Schaeffer, considéré comme le père des musiques électroniques. Parallèlement à ses travaux en tant que compositeur, Robert Cahen s'oriente vers l'image et la vidéo à laquelle il applique les expérimentations de la musique concrète, utilisant les machines électroniques pour traiter l'image comme il le fait avec le son. Il devient dès lors pionnier de ce principe, et l'un des premiers artistes vidéos en France, le plus influent, et aujourd'hui l'un des plus exposés à l'étranger.

HWK les cicatrices de l'invisible, œuvre vidéo, réalisée en 2004 pour l'Abri-mémoire d'Uffholz, 11'13.

Il est un devoir de mémoire auquel certains artistes n'échappent pas. Robert Cahen fait parti de ceux-là, parce qu'être artiste, c'est aussi être gardien du passé. Parce que le temps passe et sait reprendre ses droits, comme la nature sait défier notre histoire.

Nombre de familles françaises, alsaciennes, lorraines ou allemandes ont su conserver silencieusement le témoignage de pères dont les pères ont transmis cette horreur absurde, ancrée depuis dans notre passé collectif.

Cette atrocité presque inimaginable qui fit naître le XX^e siècle, sur laquelle les nations durent se reconstruire. Sur un monde profondément transformé, à jamais traumatisé, et qui pourtant quelques années plus tard, s'embrasa une seconde fois, en une folie plus dévastatrice encore.

C'est de la première guerre mondiale dont nous parlons. La Grande. Quel mémoire porte en lui Robert Cahen pour avoir voulu avec tant d'attention, et de subtilité, filmer les vestiges du Hartzmannswillerkopf, le Vieil-Armand ?

Filmer avec lenteur et calme ce contrefort des Vosges redevenu sauvage mais couvert de cicatrices, où l'humanité exprima toute son absurdité belliqueuse, dans une guerre de positions montagnardes, c'est-à-dire dans le froid, la boue, la neige et l'acier. Oui, il faut de la lenteur pour filmer l'âme meurtrie de ces lieux, où 40 000 hommes périrent.

La lenteur est présente dans toute l'œuvre de Robert Cahen souvent par procédés de ralenties. Parfois prendre le temps est une nécessité, lorsque l'on veut que soit perçue l'importance de ce que nous voulons montrer.

Lorsqu'il faut savoir *regarder*, pour mieux *garder*.

Est-ce un hasard si c'est deux mots étymologiquement, n'en sont qu'un ?

Il faut de l'austérité pour filmer ces tranchées, ces enfillements de galeries par endroits effondrées, de boyaux qui furent cloaques il y a presque cent ans. Trop peu pour que l'horreur s'efface et disparaisse.

Il faut ressentir, et il faut que le silence se fasse, là où tout fut fracas, déchirements, éclats et très souvent, attente. Attente de l'ultime implacable, pourvu qu'il soit sans douleur, attente d'ordres qui tardaient parfois à venir.

Attendre en silence, la fureur du prochain orage. Aucuns sons, fait exceptionnel dans l'œuvre de

Robert Cahen, *Les cicatrices de l'invisible*, vidéo, 11', 2004



Robert Cahen, lui qui souvent accompagna ses vidéos de ses propres compositions musicales absentes. Ici l'image n'a besoin que d'elle-même.

La forêt est silencieuse. Des fougères humides se sont épanouies entre des murs disloqués, s'obstinant à rester debout, couverts d'un lindeul de mousses. Notre œil s'attarde sur une goutte de pluie, une larme pendue aux ronces. Par endroits du fer rouillé, témoignage présence humaine, car ce sont bien des êtres humains qui construisirent en cet endroit, où les arbres continuent à s'élever, à veiller.

La camera de Robert Cahen s'insinue lentement entre ces murs et ces abris écroulés, comme un spectre, ou animal rampant à hauteur du regard, du nôtre et de ceux qui chaque jour devaient se

dire « Pas aujourd'hui ». Du fait de ne pas en avoir, toute l'action du film se fait dans notre imagination, la lenteur devenue puissance d'évocation. Tout est calme et en ce calme, tout hurle. Une impression d'éternité s'installe en nous, ce n'est plus du sang mais de l'eau qui coule sur les stigmates de cette *guerre invisible*.

La nature à su rester souveraine face à notre vanité.

Le film s'achève sur une dernière image, celle d'une croix, dominant la montagne au passage de nuages.

Un symbole humain, un symbole pour les vivants lorsqu'il faut se recueillir et se souvenir d'une histoire face à laquelle nous ne sommes pas grand-chose et qui pourtant, continue à vivre en chacun de nous.

Né en 1969 à Sarreguemines, France
Vit et travaille en Tasmanie, Australie

La forêt est présente depuis toujours dans l'imaginaire collectif des hommes. Elle inspire la fascination et l'inquiétude, est souvent investie de pouvoirs magiques. C'est un endroit où nos ancêtres pratiquaient toutes sortes de rituels, à l'image des druides. La forêt est un endroit tantôt peuplé d'animaux inquiétants, tantôt d'êtres fantastiques, elfes, gnomes et fées. La forêt, c'est aussi le lieu où l'on cache de choses obscures et où l'on se perd, comme dans un labyrinthe. Elle est un symbole de quête initiatique, le lieu d'un cheminement solitaire où il faut accepter de se perdre, de revenir sur ses pas et de rencontrer divers obstacles.

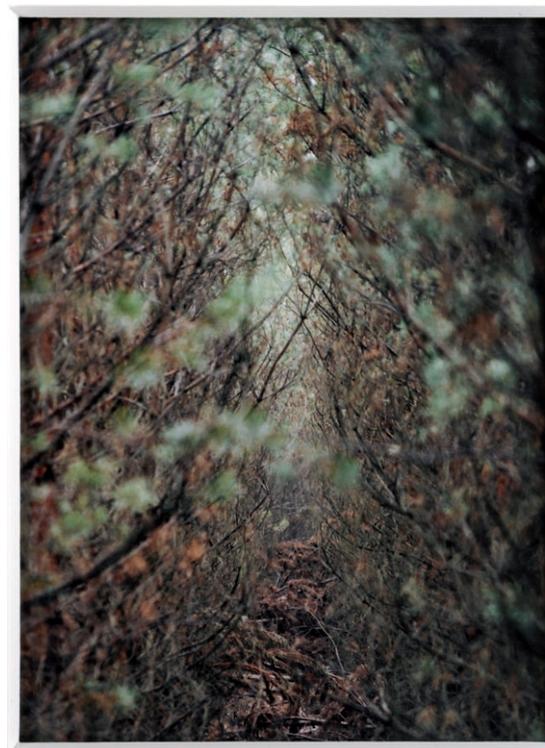
Elle est le décor de nombreux mythes, légendes et contes, comme dans l'histoire du *Petit Poucet*, abandonné dans les bois par ses parents, ou encore *Le Chaperon Rouge*, qui au détour d'un chemin dans la forêt, rencontre le grand méchant loup. Les personnages vivant ces aventures en sortent généralement transformés et grandis.

Les forêts ont de tout temps été investies et exploitées par les hommes, de nombreux métiers y étaient associés. Le domaine forestier fournissait le bois nécessaire à la construction et au chauffage des habitations, prodiguait les vivres issus de la chasse, l'on y ramassait fruits, champignons, et fleurs. Il faut imaginer les forêts d'il y a 100 ans résonner de toutes sortes de bruits des activités humaines.

Vers la fin du XIX^e siècle, l'on a compris la nécessité de protéger les forêts de l'avidité humaine. Certaines parcelles sont désormais protégées, classées réserves naturelles, c'est-à-dire laissées à leur ordre naturel et sauvage, la nature y repre-

nant ses droits, sans intervention de l'homme. Ce sont ces endroits désormais préservés que Yannick Demmerle arpente, solitaire, seulement accompagné de son matériel photographique. Ces réserves naturelles allemandes qu'il parcourt et que l'on découvre à travers ses photographies ont tout juste cent ans, et pourtant cette nature sauvage semble immémoriale. Quelle fascinante force de recouvrement ! L'on imagine Yannick Demmerle avancer à pas de loups dans ces forêts enchevêtrées, en silence. Nous devinons toute la difficulté qu'il y aurait pour nous, citadins habitués depuis trop longtemps au confort linéaire du bitume, à se frayer un chemin dans les ornières, dans les entrelacs des branches qui attrapent les cheveux, dans les ronces qui entravent la marche. Ces forêts sont des lieux hostiles pour celui qui n'en connaît pas les secrets. La végétation y est dense, englobante, étouffante. Seules les personnes y étant habituées peuvent s'y mouvoir de manière fluide et discrète, en comprendre les signes secrets, et y déambuler sans se perdre. Yannick Demmerle est un marcheur solitaire, familier de pareils lieux. Il s'enfonce seul, dans les immenses étendues forestières et marécageuses d'Allemagne orientale, là où règne le clair-obscur, où les frondaisons sont si denses qu'elles filtrent la lumière, créant des jeux d'ombres mouvantes, rendant les lieux presque mystiques. Il y séjourne plusieurs jours, devenant lui-même un élément faisant partie de ces forêts.

La solitude est sans doute le moyen pour lui d'enlever tout écran entre soi et ce que se trouve en face et autour : la nature sauvage et vierge. La marche solitaire met en mouvement à la fois le corps et l'esprit. Elle permet aux idées de se former librement. Elle suppose une bonne condition physique et une participation active, à tous les ni-



Yannick Demmerle,
Sans titre 4,
photographie, 2001
© Photo Musées de Strasbourg,
Mathieu Bertola

Tout d'abord, une sorte de gaieté frémillante, d'émerveillement et de stupéfaction nous envahit face à la nature dans ce qu'elle a de puissant et de sauvage. Nous avons alors le sentiment de faire partie d'un « grand tout » parfaitement harmonieux, du cycle de la nature. L'on est saisi par une sorte de recueillement, de respect, pris par l'envie de se faire tout petit. Puis un autre sentiment fait son entrée, celui d'être un intrus, d'être de trop, spectateur d'une vie secrète où tout communique et où nous, être extérieur en simple visite, humain voyeur, tentons de percevoir et de comprendre un langage qui nous échappe. Enfin, une vague inquiétude entre en scène. Et

si une bête arrive ? Et si je tombe, et que je me blesse, et si je me perds ? Et si personne ne me retrouve jamais ? Des peurs ancestrales resurgissent. La peur du grand méchant loup, du sauvage, des bêtes, de la nuit qui risque de tomber. L'on se sait enveloppée au sein de la nature, loin de la civilisation, loin de tout. Autour de nous, plus de signe familier, seulement des arbres qui se ressemblent tous, des odeurs et des sons inconnus, et l'imaginaire qui commence à s'emballer. L'on ressort transformé d'une expérience pareille. Le retour à la civilisation, au mouvement et au bruit, aux autres, est un choc. Le même genre de sensation que celle éprouvée lorsque l'on passe d'une église silencieuse au brouhaha de la ville ou quand l'on

veaux, du marcheur-artiste, qui doit avoir le pied alerte, le cœur solide et le regard disponible et ouvert afin de capter les points de vue offerts par la nature et les saisir.

Toute une gamme de sentiments et de sensations traverse celui ou celle se retrouve parfaitement seul(e) au milieu de la forêt pendant plusieurs heures, sans parler, les yeux et les oreilles ouvertes. La sensation d'être l'homme primaire, le défricheur, le découvreur de contrées enfouies, vierges de toute présence humaine. La surprise de voir que tout fonctionne, tout inter-réagit sans nul besoin de l'humain. L'on découvre la musicalité de la forêt, faite de craquements, de bruissements, du murmure des feuilles et du chant des oiseaux.

ressort d'une séance de cinéma particulièrement prenante. Charles Baudelaire ressentait déjà la forêt ainsi :

« *La nature est un temple où de vivants piliers laissent parfois sortir de confuses paroles.* »

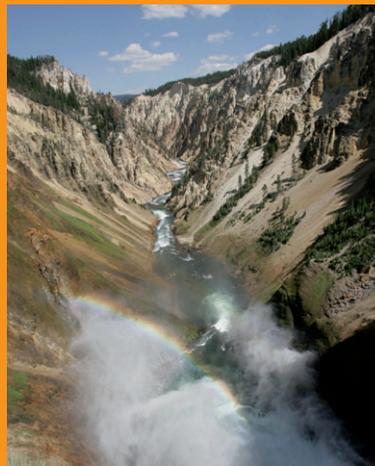
Dans les photographies de Yannick Demmerle, nous ne trouvons nulle présence, ni animale, ni humaine, seulement la forêt, comme une méditation solitaire. La nature dense ne permet pas le recul, elle est là, juste devant, et partout autour, enveloppante. Ses images sont dépourvues de perspective ou de ligne de fuite qui auraient permis au regard de s'échapper. Les troncs, lignes verticales, sont presque parallèles. Les branches, éléments brisant la verticalité des troncs, sont quant à elles libres, floues et enchevêtrées.

Ses cadrages ont la particularité de ne pas placer de sujet au centre de la composition, comme dans toute image classique, mais de représenter une densité végétale constante, emplissant jusque dans ses angles le cadrage, et se prolongeant du fait du au-delà du cadre, hors-champ. On devine alors que l'on ne perçoit qu'une portion d'un environnement beaucoup plus vaste, qui semble ne pas avoir de limites. La photographie de Yannick Demmerle est presque de la peinture. Les feuilles deviennent tâches, aplats, animant la composition. La forêt devient matière, dense et impénétrable. Peut-être est-il un peintre avec un appareil photo ? L'on peut trouver dans son travail une analogie avec le romantisme allemand, dont le thème principal est l'homme solitaire face à la puissance austère et inquiétante de la nature. Des paysages brumeux, hivernaux, aux couleurs froides et terreuses, éclairés de lumières spectrales de ciels bas y sont souvent représentés. Néanmoins, à l'opposé du romantisme allemand, la présence

de l'homme n'est jamais figurée dans les tirages de Yannick Demmerle, l'on y pressent seulement sa propre solitude d'homme au creux de ces paysages vaguement inquiétants. Il semble capter des parcelles de nature immémoriales, une Nature d'hier, d'aujourd'hui et de demain, en dehors du temps des hommes et des modifications sans cesse apportées au paysage par ces derniers. C'est la représentation d'un temps circulaire, sans début ni fin, rythmé seulement par le cycle des saisons.

EN SAVOIR PLUS

La première région du monde à devenir parc national fut Yellowstone, aux États-Unis, en 1872. Aucune intervention humaine n'y est permise, l'environnement dans son ensemble y suit son cours naturel.



Grand canyon de Yellowstone



Yannick Demmerle, *Sans titre 5*, photographie, 2001
© Photo Musées de Strasbourg, Mathieu Bertola

Née en 1977, à Strasbourg, France
Vit et travaille à Strasbourg, France

Elle marche. Elle se confronte à la morsure du froid. Aux espaces absolus de l'hiver en Finlande, au Groenland que l'on dit être « la naissance et la fin du monde ». Julie Fisher marche au hasard dans les neiges gelées, comme elle le faisait autrefois plus proche de nous, dans les Vosges, à l'affût de ce qui subsiste de la vie, de ses traces, de ce qui fait l'essence de la nature, la sève de sa force sensorielle, en ces conditions où la vie devient vulnérable.

Cinq photographies nous sont présentées au CEAAC, de formats variant des 20x30 aux 50x70cm, sa *Suite Blanche*, illustration de trois des grands thèmes de son travail. L'animal, l'emprunte, et le paysage, épuré, irréel. Sa volonté se situant là : rendre irréel le monde qu'elle capture sur son chemin.

Photographies argentiques en couleur, troublantes tant l'illusion du noir et blanc est affirmée du fait d'une absence d'ombres. Les couleurs raréfiées sont vouées à une « cécité chromatique » accentuant plus encore cette impression d'irréel, de mélancolie, de mystère, très présent dans ses tirages. Aucun ne porte de titre, nous savons les photographies prises en 2010, et faisant partie d'une série plus large intitulée *Les Passeurs*.

Tous ces clichés sous-tendent la présence de l'animal, présent, qui a été là, qui n'est plus, qui apparaîtra peut-être sur l'horizon de ces paysages de silence, en offrande, au loin sur la neige. Or, lorsque Julie Fischer utilise la notion de *passeurs*, c'est aux animaux qu'elle fait allusion, les considérant comme liés à l'espace et au secret de deux mondes, le tangible et celui qui échappe à notre entendement. Entre ce que nous savons et ce que nous ignorons. Le silence est partout et l'animal devient évocation mentale, au cœur d'une image non subjective.

Il y a ce chien noir (pourrait-il être loup?), s'avan-

çant comme errant, sur ce qui devrait être une route, un chemin tracé par l'humain. Ici le passeur est représenté. Demande-t-il à être suivi? Perçu comme un présage universel? Un symbole onirique, ésotérique? Est-ce ce chien noir qui nous montre le chemin?

La mort est omniprésente chez Julie Fisher, non pas morbide mais au sens de disparition, de finitude appelant la vie sur ces étendus a priori désertiques, regorgeants pourtant de vies, de fragilités pures.



Une autre image, très représentative de son travail, nous montre une empreinte.

Celle laissée par un bovin, une vache dessinée sur la neige, fondue à l'endroit où elle se trouvait, écroulée à terre.

Car l'animal est mort à cet endroit. Seule demeure la trace de son corps tout entier, et celle de son existence passée. Celle d'une éternité figée, naturelle, inscrite dans l'ordre du monde. Image plus mystérieuse encore si l'on ne connaît pas l'anecdote liée à cette représentation, proche de l'imagerie rupestre, de la peinture paléolithique.



Julie Fischer, *Les Passeurs*, photographie, 2010/2011

Le travail de Julie Fischer s'inscrit du coup dans une histoire de l'art n'ayant jamais cessé de représenter l'animal. L'être humain ne s'en étant jamais départi, jusque dans les cultures les plus populaires, comme son propre pendant, incarnant cet *autre vivant*, véhiculant le mystère de forces qui ne nous appartiennent pas, ou que nous aurions perdu; telle une sensibilité disparue en un âge lointain, nourrie de mythes.

Sur certaines photos l'animal devient furtif, plus délicat. Il s'agit d'oiseaux, de simples canards par exemple, perdus dans leur repos et dispersés sur l'image, comme autant de fines touches sombres qu'aurait posées un peintre sur sa toile. Silence encore. Notre regard en retrait, en vue plongeante sur un sujet a priori anodin.

Plus loin, seules des marques de pattes subsistent et la représentation se fait oubliée, devenant complètement abstraite. Et tendre. Julie Fischer a peint avant de ne plus se consacrer qu'à la photographie. Aurait-elle conservé cet œil qu'est celui du

peintre? Ce regard attaché à l'essentiel? Celui du Passeur?

Car outre la transmission de son propre ressentie, ne serait-elle pas elle aussi, celle qui nous montre le passage entre deux mondes, le sien et notre imaginaire. Ce qu'elle voit et ce que nous éprouvons, jusqu'à une résurgence de notre mémoire, où nous viendrait à l'esprit le souvenir de l'odeur de la neige, et celui du bruit de nos pas.

EN SAVOIR PLUS

Symbolique des rêves, mythologies nordiques, amérindiennes, le chien noir serait un présage de fin. Utilisations récentes du symbole aussi bien chez Conan Doyle (Le chien de Baskerville), que chez J.K. Rowling (le sinistres d'Harry Potter) en passant par le rock 70's (Led Zeppelin, Black Dog sur Led Zeppelin IV)

Née en 1948 à Schramberg, Allemagne
Vit et travaille à Rottweil, Allemagne

Graine d'œuvre

Le processus créatif d'Angela Flaig commence par une promenade dans la nature généreuse de la Forêt Noire, qui environne son domicile. Elle collecte délicatement des matériaux naturels: pollen, semences, fleurs de pissenlit. Vient ensuite le temps de la création pure, du ré-arrangement de la nature, de la réorganisation du vivant, cela sans ajouter, si ce n'est pour les fixer, de matériau extérieur à ceux, naturels, de la collecte. Dans l'atelier de l'artiste entrent alors en jeu calme, patience, endurance. Le temps est alors suspendu. Nous imaginons le geste délicat, répété des centaines de fois, pince à épiler en main, le souffle retenu. Angela Flaig entre dans un rythme lent, presque méditatif. On pourrait penser aux travaux manuels répétitifs que l'on a plaisir à réaliser chez soi, les journées ou soirées où le temps est long: tricot, broderie, patchwork, petits ouvrages de patience qui libèrent l'esprit.

En résultent des œuvres infiniment délicates et fragiles, presque immatérielles, sortes de rassemblements du presque invisible en une « masse » devenue tangible. Ces pollens et semences d'arbres et de fleurs, insaisissables, légers comme des souffles, sont devenus nids douillets, formes rigoureuses, ou encore classements et alignements méticuleux. Nous pouvons voir dans l'œuvre d'Angela Flaig un parallèle avec celle de Wolfgang Laib, qui collecte d'immenses quantités de pollen avec lequel il va patiemment former de grands et splendides monochromes ou des compositions géométriques en le répartissant au sol.

Le nid, tel un écrin duveteux et protecteur, presque maternel, semble attendre son délicat occupant. Angela Flaig a utilisé des graines d'artichaut pour constituer cette œuvre. Nous pensons alors à certains oiseaux qui s'arrachent leur duvet afin d'en tapisser leur abri et de le rendre confortable pour leurs petits. Il est question ici de la vie: celle contenue dans les graines qui composent le nid, et celle que va accueillir et voir grandir ce nid. C'est toujours un moment particulier que de découvrir un nid d'oiseau dans la nature: la fascination d'y voir de jolis œufs, de frétillants oisillons ou même le désir de collecter le nid, vide, comme un chef-d'œuvre de la nature que l'on garderait précieusement.

Face à l'alignement de pissenlits, nous sommes rattrapés par un des plaisirs universels de l'enfance: le pissenlit, que l'on cueille délicatement pour la souffler, spectacle renouvelé de cette envolée de petits parasols, geste créateur de mouvement, de chaos et souffle de vie, toutes ces semences emportées par le vent allant germer ailleurs. Devant ce travail, nous percevons toute la patience et la délicatesse nécessaire du geste. Les fleurs placées côte à côte deviennent une abstraction carrée, créant une dynamique, une succession mécanique à l'opposé d'une pousse naturelle et anarchique. C'est l'ordonnance de la nature. Il y a quelque chose qui tient de la collection dans l'œuvre d'Angela Flaig. Ces pissenlits soigneusement classés et alignés, fixés sur des tiges, semblent être un écho aux papillons épinglés d'un collectionneur.

Que dire de cette autre œuvre intrigante, la pyramide de graines ailées? Elle semble appartenir à quelque rite ésotérique. La forme pyramidale est forte de symboles, comme celui du passage

du monde terrestre au monde céleste une fois le sommet atteint. La surprise nous gagne devant ce volume de semences, où l'on imagine, ici encore, le geste délicat et patient de la récolte et de l'agencement, de l'accumulation de cette matière légère comme l'air. Il y a ici une opposition étrange entre la forme massive et stable de la pyramide, sa régularité parfaite, et la nature du matériau vivant qui la compose, léger et insaisissable.

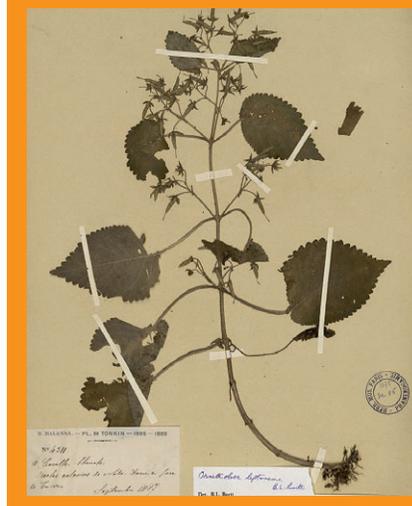
Dans toutes ces œuvres nous devinons le potentiel de vie, la force endormie de la vie contenue dans ces pollens, ces semences. Une graine, c'est le patrimoine génétique d'une plante, son ADN. Nous avons donc devant nous des prairies, des plantes en devenir. La graine contient tout. La graine est vie. De la terre, de l'eau, de l'air et du soleil: le grand cycle de la vie se met en marche. Ici se trouve sans doute la plus grande force du travail d'Angela Flaig: il contient la puissance de la nature, son déroutant potentiel d'éternel renouvellement, la vie couvant dans les graines. Il est question du cycle de la vie, dont nous faisons tous partis. Faut-il également voir dans la démarche d'Angela un parallèle entre la création de la Nature, et la création de l'artiste?

Les semences sont une des grandes préoccupations de notre époque, confrontée de plus en plus de dérèglements climatiques et à la manipulation génétique du vivant, avec les OGM. La banque mondiale des graines garde comme des trésors enfouis dans une montagne de Norvège, les semences des plantes agricoles qui pourront sauver l'humanité en cas de désastre climatique. Et que dire de la bataille autour du brevetage du vivant engagée par les grands groupes de l'agroalimentaire, sinon qu'elle ouvre la voie à

d'inquiétantes dérives en termes de diversité biologique?

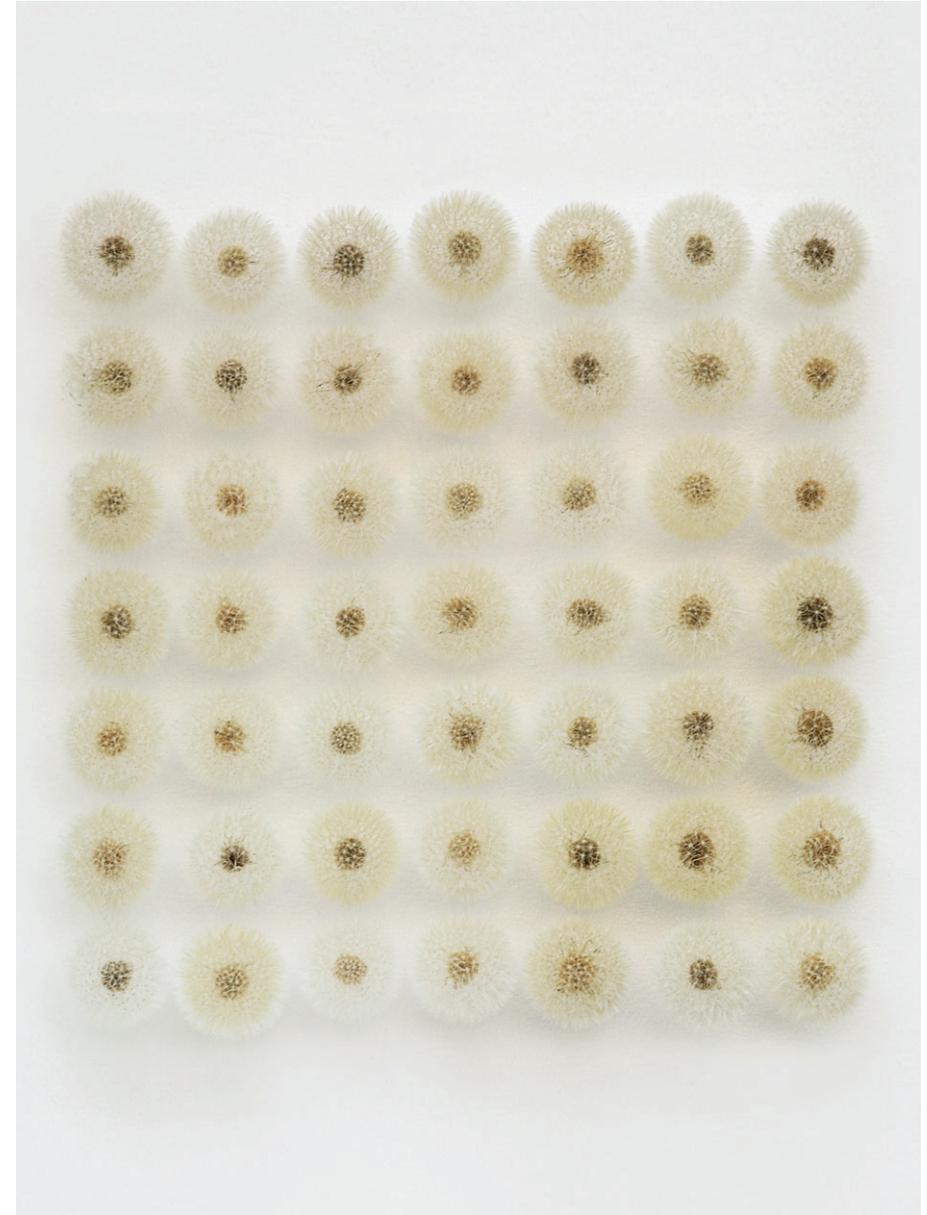
EN SAVOIR PLUS

- Des scientifiques ont récemment réussi à faire pousser une plante à partir d'une graine vieille de 32 000 ans. Caché dans le sol continuellement gelé de Sibérie par un écureuil avec des milliers d'autres graines, le fruit est resté à l'abri dans la glace sans jamais être exposé à l'air libre. Seules les plantes, grâce à leurs graines, ont la possibilité de mettre ainsi la vie « en conserve ».
- L'herbier de l'université de Strasbourg, avec ses 400 000 spécimens de plantes séchées du monde entier, est parmi les cinq plus grands herbiers de France.





Angela Flaig, *Distelschale*, techniques mixtes, 2008



Angela Flaig, *Löwenzahn*, techniques mixtes, 2002

FRANÇOIS GÉNOT

Né en 1981, à Strasbourg, France
Vit et travaille à Diedendorf, France

Déplier l'herbe

Tout commence, ou plutôt tout recommence par la marche: l'appareil photographique en bandoulière, les chaussures adéquates, lourdes et robustes, les cheveux attachés. Les lieux? Ceux d'un quotidien que la banalité a détourné de nos attentions. Ils sont souvent là, ordinaires, à deux pas de mes trajets. Cela peut être un bord de route, une friche industrielle, une voie ferrée abandonnée, les abords inaccessibles d'un cours d'eau, les lignes de démarcation d'un champ ou un simple parterre d'herbes folles. Là, quelque chose me retient: une sorte d'adhérence optique, d'affinité curieuse avec ces lieux a priori dénués de toute fonction. Je m'y aventure. Les taillis de ronce accrochent, écorchent, les lacis de branches, de haies et de buissons entravent la marche, la retiennent. Il y va presque de la confrontation. Tout du moins, le corps affronte cet enchevêtrement, il s'y expose. Et puis, il y a cette inquiétude, comme une tension qui me tient en alerte, me rend "sensible au moindre changement de la déclivité" (comme dit Ponge à propos de l'eau), m'oblige à prolonger l'exploration. Je regarde, je sens, animal aux aguets.

Les photographies fonctionnent pour moi comme un système de contraintes. Elles me cadrent, me tiennent et me permettent de composer. Je ne cherche pas du tout à les reproduire. Elles fonctionnent davantage comme une amorce, ou une accroche pour la reprise de l'amorce initiale; document plutôt que modèle.

L'enjeu n'est pas tant de représenter toutes ces branches, leur enchevêtrement, que de saisir ce qui les fait tenir en deçà de leur visibilité. Ce qui

m'intéresse, c'est cette puissance du végétal, qui procède par expansion, dislocation et poussées successives. Songez à ces remparts, à ces clôtures ou à ces dalles descellées, qui ont littéralement éclaté sous une pression organique et quasiment imperceptible.

La simplicité du matériau – feuille blanche grand format, fusain –, associée à une certaine vitesse d'exécution, permet de tenter de saisir ça. Je cherche le départ de telle ronce, un trait élané, un geste, une direction, une épaisseur. Il faut aller vite, se laisser surprendre par une énergie, une force spécifique à la prolifération. La surface se noircit, la poussière se disperse, la main devient noire: plus que jamais outil. Un corps à corps avec le dessin, où l'on retrouve quelque chose de l'expérience initiale de ces lieux.

Il y a, en même temps, quelque chose de très élémentaire dans cet agencement corps-feuille-fusain: la possibilité d'une sorte de geste premier.

Se défaire, défaire, tenter de se débarrasser de ce dont on semble s'encombrer, comme une manière de revenir à "la" source de ce qui nous inspire. En même temps, on se doute bien qu'on n'y arrivera jamais tout à fait. On n'a jamais affaire à soi ou au monde en tant que tel. C'est pour ça que l'idée, ou plutôt le motif des terres brûlées me plaît bien. C'est peut-être là une manière de tenir les deux ensemble: on régénère un sol qui est déjà là, on se débarrasse de ce qui "l'encombre" en même temps qu'on lui donne la force de s'encombrer encore une fois. C'est un peu comme ce qu'affronte l'écrivain. Il n'a jamais affaire à la feuille blanche. D'emblée, il se trouve confronté à une feuille saturée d'évidences, d'habitudes, de "bon sens". On pourrait presque dire que son travail,



son écriture – et je sens précisément que j'aspire à ça quand je dessine – débute par cette opération d'épure ou de soustraction.

Dessiner les buissons, les broussailles, les fourrés ne peut se faire qu'avec maladresse – il serait vain de croire pouvoir maîtriser leur reconstitution graphique. Elle est indispensable à la tentative de ne pas figer un motif qui demande à s'incarner vivant. Du même coup, mes intentions initiales sont toujours débordées, déviées.

Dans ce mouvement, de l'épure à la maladresse

en passant par la "déshabitude", il y a quelque chose de l'ascèse, de l'exercice pratique. Une vigilance constante à entretenir, de nouvelles attentions à forger, une posture, des disponibilités à ce à quoi on ne s'attend pas. Et c'est ici que, du dessin à la marche, du dessin à l'existence, cette nécessité fait cercle ou ellipse: le dessin appelle à sentir autrement en même temps que sentir autrement appelle de nouveaux dessins.

François Génot et Alexis Zimmer, *Déplier l'herbe*. Texte paru dans le n° 24 de la revue *Les carnets du paysage*, janvier 2013.

ARMIN GÖHRINGER

Né en 1954, à Nordrach, Allemagne.
Vit et travaille à Zell, Allemagne.

Bien que son matériau de base soit issu du monde extérieur, de la nature, c'est à une promenade intérieure que le sculpteur allemand Armin Göhringer nous invite. Taillant le bois essentiellement à l'aide d'une tronçonneuse, l'artiste, entre habilité et puissance du geste, va faire apparaître les forces et les faiblesses de la chair d'un arbre: variation de densité du bois qui permettra au végétal de mener sa croissance en fonction de son environnement. L'arbre serait-il le sculpteur de sa propre forme? Une structure géométrique, une logique intrinsèque à l'arbre semble alors se dévoiler sous les coups de lame du sculpteur explorant le territoire situé entre surface et noyau, entre corps et âme de l'arbre.

L'aspect massif des sculptures d'Armin Göhringer, la brutalité avec laquelle il taille la matière bois ne font pourtant pas de l'artiste un sauvage. Au contraire, c'est en alliant science et sensibilité que l'artiste tente de révéler l'esprit du sauvage, l'ordre secret de la Nature.

Vides et pleins ont été dégagés sur l'intégralité du tronc d'un arbre. Masses géométriques grossières qualifiées de tête ou de corps par l'artiste ont été extraites du cœur de l'arbre lui donnant un aspect manufacturé tout en restant inscrites dans les dimensions originelles et la silhouette organique de l'arbre. À la densité de ces masses, le sculpteur va opposer la fragilité de fines barres, elles aussi extraites de la masse à coup de tronçonneuse. Ces frères tiges cernent les vides aménagés, supportent le poids des pleins, lient tête et corps, base et sommet.

D'une masse compacte de bois poussent deux têtes aux allures de prises électriques montées sur des tiges très fines. Les deux volumes sont exempts

l'un de l'autre, mais en raison des conditions de pression, ploient l'un vers l'autre jusqu'à se toucher. Ces deux forment se stabilisent mutuellement plus que les minces tiges ne les supportent. De ce fait, de multiples variantes ont vu le jour. Plusieurs têtes, disposés côte à côte à l'horizontale ou à la verticale, l'un sur l'autre, ou les deux: de multiples combinaisons sont à l'étude. La taille des colonnes varie également. Puis, retournées les têtes forment les supports, les unes par rapport aux autres. La tête la plus massive est accrochée en haut dans la plupart des cas. Les corps et les têtes ont des formes de socle. Et inversement.

De telles combinaisons engendrent de fortes tensions entre ce qui a été retiré de matière et ce qui a été préservé. Le sculpteur paraît vouloir approcher du point de rupture de la matière comme s'il ne souhaitait conserver que la quantité minimum de matière garantissant la solidité et la stabilité de la sculpture: la masse critique.

L'approche spécifique d'Armin Göhringer évoque avec évidence les phénomènes physiques propres à la croissance d'un arbre en particulier, du végétal en général. L'arbre se construit, prend forme par une succession de contractions et de dilatations de sa chair. Il peut ainsi diriger la croissance de son tronc puis le développement de ses branches en fonction de son environnement. On dit d'un arbre qu'il est tortueux comme on le dit d'un chemin. Croître ne correspond pas toujours à une poussée verticale forte et rectiligne. Pour trouver son chemin et se faire une place dans une forêt, un arbre doit savoir jouer des coudes et doit pouvoir se contorsionner au milieu des branchages de ces semblables. Prenant pour seul objectif l'accès à la lumière, l'arbre paraît capable de modifier la densité de sa chair afin de pouvoir se développer dans toutes les directions. Comme a su le rendre visible



Armin Göhringer, *Ohne Titel*, Platane, 217x50x45 cm, 2009

Armin Göhringer, l'arbre instinctivement choisira la verticale pour atteindre au plus vite le ciel et sa lumière. Mais si des obstacles font jour, il saura comme le capitaine d'un bateau à vapeur, doser ses forces de propulsions pour manœuvrer au plus

près de la clarté. S'appuyant sur les lignes de forces perceptibles dans le cœur du bois, Armin Göhringer suit la piste du vivant en nous en révélant les réseaux de forces habituellement invisibles.

Née en 1968 à Offenbach-sur-le-Main, Allemagne
Vit et travaille près de Stuttgart.

Esprit, es-tu là ?

L'absence semble traverser l'ensemble de l'œuvre d'Anja Luithe. Il se dégage de son travail un sentiment de nostalgie, de souvenir, d'êtres disparus dont il ne resterait que les effets personnels, comme la trace d'une présence passée. Le tout n'est toutefois pas dénué de légèreté et d'humour, voir même d'un brin de fantastique. Vêtements vides mais tendus (habités?) d'un corps invisible dont on devine les formes, chaussures marchant seules, répétant inlassablement les mêmes mouvements. Les réalisations d'Anja Luithe sont des supports à histoires, à récits, à rêveries. Que nous racontent ces objets, et à qui appartiennent-ils ?

On dit souvent qu'il est possible de connaître quelqu'un en regardant ses chaussures. Bien cirées ou mal entretenues, strictes ou fantaisistes, purement fonctionnelles ou séductrices, elles en disent long sur leur propriétaire.

De nombreux artistes ont représenté des chaussures dans leurs œuvres, comme Magritte et ses « chaussures-orteils » (*Le modèle rouge*, 1935), ou Van Gogh qui peint une série de souliers modestes, telle une galerie de portraits de la misère. Dans l'installation *Valstar Barbie* de Claude Lévêque, un escarpin rose géant trône dans une pièce rose elle aussi, le tout accompagné par l'enregistrement d'une valse. Joana Vasconcelos a quant à elle réalisé une paire de chaussures à talons monumentale, constituées de casseroles, dénonçant

d'une manière humoristique le double enfermement parfois subi par les femmes : coincées à la fois dans leurs escarpins et dans la cuisine !

Nous voilà face à une œuvre étrange : des chaussures marchent toutes seules le long du mur ! Nous avons ici tout le loisir d'imaginer le corps invisible animant ces souliers. Son absence devient presque tangible, palpable, ce qui provoque un sentiment étrange. Sommes-nous face à une manifestation de l'au-delà ? À la femme invisible, à un esprit frappeur ou à un ensorcellement ? Quelque chose de magique se passe sous notre regard. Un fascinant ballet d'objets inertes qui soudain s'animent. Nous pensons alors à ces histoires où les choses prennent vie une fois la nuit tombée, à la fabuleuse ronde des objets ensorcelés par *Merlin l'enchanteur* ou encore au mobilier vivant dans le dessin animé *La belle et la bête*. Ces chaussures à talons animés sont peut-être un moyen détourné de suggérer une présence, un corps ? L'image devient alors uniquement mentale, chacun imaginant différemment la personne portant cette paire de chaussures.

Les chaussures à talons ont une place particulière dans l'imaginaire collectif. Les petites filles admirent déjà « les belles chaussures de maman », les petits garçons sont intrigués par « les chaussures qui font du bruit » que maman met pour être jolie. Ces souliers sont un symbole de féminité totale et intemporelle. Combien de cinéastes, combien de photographes se sont pris de passion pour ces accessoires si particuliers, à l'image d'Helmut



Anja Luithe, *Wall Runner*, installation, 2007

Newton dont les modèles féminins portent systématiquement des escarpins? La femme en talons est la femme qui séduit, celle qui a du pouvoir. Paradoxalement, ces chaussures, symboles de séduction et de puissance féminine, sont également source d'inconfort, voir de souffrance: elles entravent la marche et meurtrissent les chairs, l'accessoire de séduction se mue presque en instrument de torture.

Les chaussures sont des accessoires auxquels l'on prête volontiers des pouvoirs magiques, à l'image de celles qui émaillent mythologie et contes: les chaussures ailées d'Hermès, les bottes de sept lieues, les souliers enchantés de Dorothy dans le *Magicien d'Oz*... Ces chaussures magiques confèrent à celui qui les porte rapidité, force, séduction...

Nous voilà étonnés face à la chaussure rouge monumentale qui trône dans l'espace d'exposition. Quel pouvoir ces escarpins rouges vertigineux donnent-ils à la personne qui les porte? Une toute-puissance capable d'écraser l'autre, à l'image des Romains qui piétinaient le visage de leur ennemi dessiné sous leurs semelles? Dans l'univers de la chaussure féminine, plus le talon est haut, plus la féminité est exacerbée, plus la domination s'affirme, renforcée ici par la couleur rouge sang, symbole à la fois de séduction et de danger. Le talon démesuré de cette unique chaussure frappe l'imaginaire: qui donc peut se jucher sur pareille échasse, et pourquoi? Un examen attentif de ce soulier nous révèle que ce que nous avons de

prime abord identifié comme une vraie chaussure s'avère en être une imitation. Plutôt que l'utilisation directe d'objets existants, comme dans le procédé du ready-made, l'artiste a choisi de représenter, de sculpter une chaussure, en résine soigneusement peinte et astiquée. Cette chaussure complètement rigide est doublement impossible à porter. La dureté de la résine est opposée au confort apporté par la souplesse du tissu ou du cuir normalement utilisés dans la confection de souliers, et son talon démesuré empêcherait tout équilibre.

L'accessoire devient ici une sculpture. Cette chaussure vertigineuse devient une caricature d'escarpin. Nous serions presque tentés d'en rire. Cette chaussure-sculpture ne permet pas la marche, elle n'est plus qu'un piédestal. Voilà un parallèle à faire avec l'histoire de la sculpture classique, cette dernière utilisant le piédestal pour surélever les statues et ainsi les rendre imposantes et dominantes. C'étaient alors souvent les grands de ce monde qui étaient représentés: rois, reines, divinités ou héros, personnages puissants dont la représentation, surélevée par un socle, était placée au-dessus du sol et donc du commun des mortels. Qui, ou quoi, cet escarpin-piédestal est supposé accueillir, et où est passée la deuxième chaussure? Nous pensons à Cendrillon qui, dans sa fuite, ne laisse pour seul indice qu'une pantoufle de vair. À quelle Cendrillon appartient ce soulier hors normes?



Anja Luithe, *The Inheritance*, sculpture, 2012

PATRICK MEYER

Né en 1956 à Strasbourg, France
Vit et travaille à Hindisheim, France

Perdre la boussole...

Évoquons avant toutes choses l'attachement de Patrick Meyer, à ces terres alsaciennes qui l'ont vu naître et qu'il aime arpenter, se laissant guider par l'âme de ces forêts, de ces plaines inondables, de ces chemins à découvrir, jusqu'à s'y perdre pour mieux en découvrir l'insolite, des contreforts des Vosges aux cimes de la Forêt Noire, tout ce qui fait l'identité naturelle d'un Bassin Rhénan dont il cherche les secrets lorsque le vide se fait en lui. Il le dit lui-même, « se promener, c'est voir ». À condition bien sûr, de savoir comment s'y prendre, puisque ce n'est pas forcément d'une pratique sportive qu'il s'agit, mais bien d'une volonté de déconnexion, d'immersion dans un espace en lequel il devient possible de se retrouver, de s'éveiller.

Patrick Meyer est un marcheur, un observateur inépuisable du monde qui l'entoure, et comme nombre d'artistes, c'est en cette faculté d'observer, en cette acuité, que sa démarche artistique prend sa source et y plonge ses racines.

Une grande partie de son travail pictural consiste à semer sur son chemin – autant de carrés de couleurs, que de mots, de mains désignant les points cardinaux ou d'yeux photographiés qu'il dispose en mises en abîme là où il est passé, où son propre regard s'est lui-même posé, attiré par un détail où un point de vue susceptible d'échapper au promeneur trop pressé, inattentif, non aguerré à cet exercice du regard.

Éléments apposés tels ces repères de randonnées rythmant nos promenades plus ou moins sauvages.

Patrick Meyer nous invite à le suivre pour, à notre tour, savoir trouver notre chemin.

Pourtant, sa pratique artistique ne se résume en cette simple approche, tant son œuvre est pro-

teiforme. Elle se décline aussi bien par la photographie que par l'installation, par l'écriture aussi bien que la performance. Toutes disciplines alliant ce point commun qu'est celui de la transmission à l'autre de l'univers qui l'habite, qu'il a fait sien afin de pouvoir le faire notre. Univers abouti lors de ses performances justement, lesquelles nous intéressent ici puisque ce sont deux performances qui nous sont proposées, l'une à Strasbourg au CEAAC et l'autre à Offenbourg à la Stätschegallerie.

Patrick Meyer est un grand amoureux de mots. Un érudit collectionneur d'expressions qu'il extrait de leur contexte, éloigne de leur sens premier pour en révéler un autre, plus profond, autour duquel il construit ses textes et ses productions en public. Expressions telles que: « boire les paroles », « se faire un sang d'encre », « annoncer la couleur », « voir de ses propres yeux » ou, pour celle qui nous occupe ici, « perdre la boussole », en Allemand *Der Kompass verlieren*, puisque polyglotte et imprégné d'une double culture propre à l'Alsace, sa performance à Offenbourg se fera en allemand.

L'événement est généralement assez court – une demi-heure environ – et consiste en une déclamation parfois théâtrale, parfois sur un ton intime, de mots, souvent rares, de nom de plantes inconnues par exemple, ou de phrases déclinant le titre, s'en approchant, s'y opposant, en jeu d'assonances ou d'allitérations, le perçant à jour afin d'en élever la puissance d'évocation. Il s'adresse directement à nous, frontalement. Le verbe est scandé, par instants accéléré, puis soudain haché, plus articulé, jusqu'à laisser régner soit le silence de l'écoute, soit le jeu du musicien qui l'accompagne, car ses textes s'accompagnent de musique en plus d'être fondamentalement musicaux et voulus comme tels.

Patrick Meyer, *Annoncer la couleur*, performance, 2013

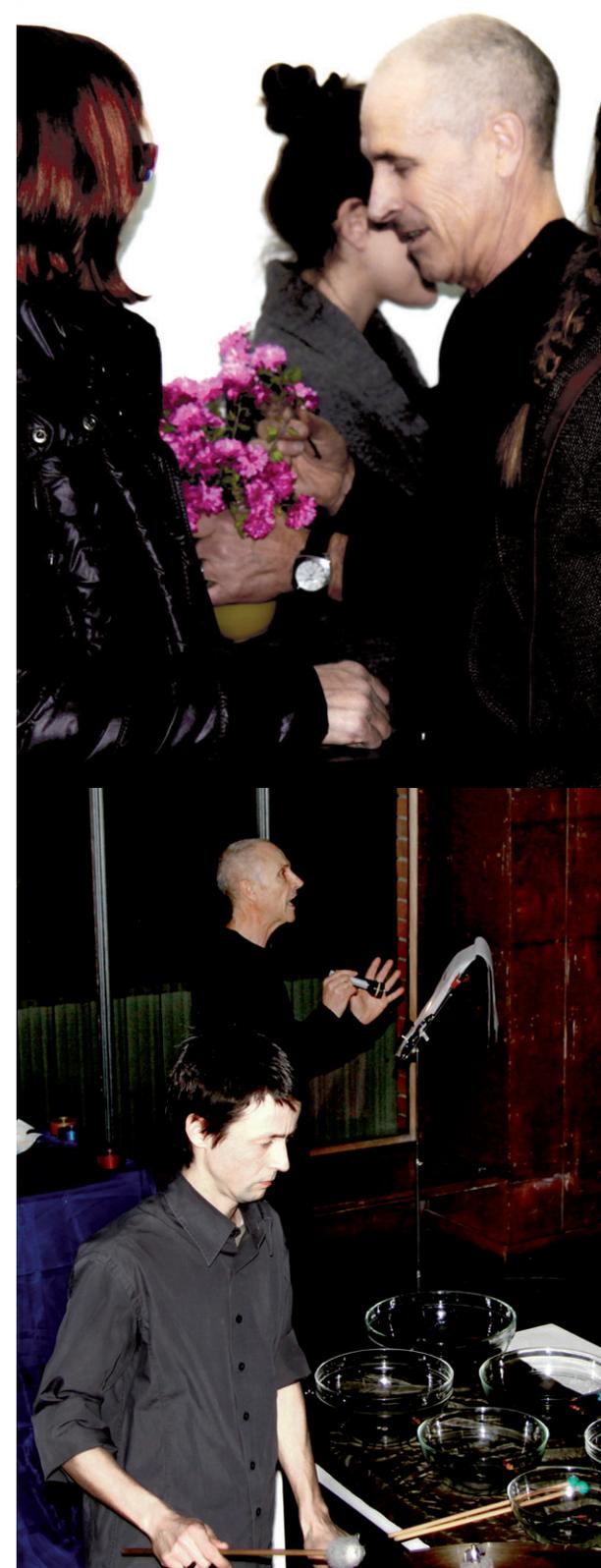
Il fallait donc à ces textes quelque chose d'expérimental. Un accompagnement expressif, des instruments de percussions détournés, de simples objets dont on cherche une autre valeur par leur potentiel acoustique. Les sons et rythmes soulignent les mots, les illustrent, parfois en contredisant la sonorité, et c'est bien d'une promenade qu'il s'agit. C'est bien en quelques détours que nous invite Patrick Meyer.

Toute l'âme de son travail se révèle en ce principe de performance. C'est lors de ces instants que sa volonté de transmission s'anime, il nous est désormais possible de croire en l'importance d'un artiste explorant avant nous les paysages de notre mémoire, tel un guide défrichant inlassablement ces contrées en lesquelles il faut savoir se perdre.

EN SAVOIR PLUS

Arthur Rimbaud - *Ma bohème*

Je m'en allais, les poings dans
mes poches crevées;
Mon paletot aussi devenait idéal;
J'allais sous le ciel, Muse,
et j'étais ton féal;
Oh! là là! que d'amours splendides
j'ai rêvées!
Mon unique culotte avait un large trou.
Petit-Poucet rêveur, j'égrenais
dans ma course
Des rimes. Mon auberge était
à la Grande-Ourse.
Mes étoiles au ciel avaient
un doux frou-frou
Et je les écoutais, assis au
bord des routes,
Ces bons soirs de septembre
où je sentais des gouttes
De rosée à mon front, comme
un vin de vigueur;
Où, rimant au milieu des
ombres fantastiques,
Comme des lyres, je tirais les élastiques
De mes souliers blessés, un pied
près de mon cœur!



Né en 1954, à Schweinfurt, Allemagne
Vit et travaille à Oberkirch/Baden, Allemagne.

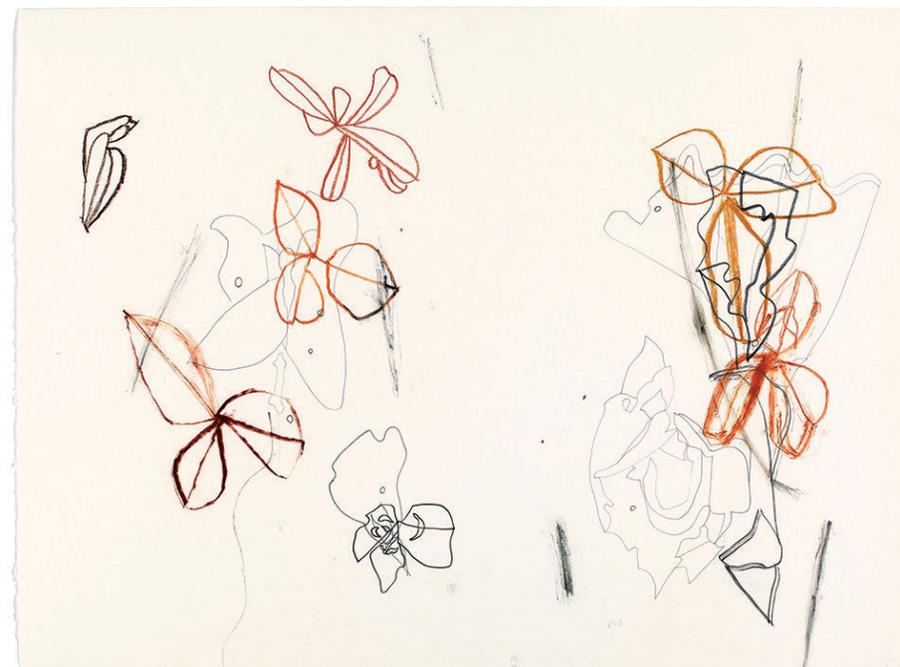
Pour cette série de dessins intitulée *Eurasia-Zyklus (Eurasie/Cycle)*, Rainer Nepita n'a eu besoin que de quelques lignes pour mettre en lumière un phénomène naturel aussi vaste qu'un continent. Cernant à l'aide de crayons, pastels ou pinceaux les silhouettes fines et découpées de feuilles, fleurs, graines et pistils, l'artiste sur de grands formats de papier grège paraît évoquer le cycle global de la vie végétale, de l'éclosion au dépérissement.

Les premières impressions émanant de cette série pourraient être celles de l'austérité et du dépouillement. Dans ses compositions, l'artiste sensible à l'esthétique asiatique accorde autant d'importance au vide qu'au plein. Les éléments végétaux se détachent clairement sur une surface monochrome écrue. Les pétales, étamines, aigrettes et tiges ne sont que traits. Pas d'aplats de couleur, pas de matière comme s'il ne s'agissait de ne montrer que la structure du végétal, comme si la plante n'était pour l'instant qu'un projet, comme si elle était en devenir, en gestation.

Les couleurs associées à ces dessins sont également réduites : carmin, ocre rouge, ocre jaune et plusieurs nuances de gris. Ces couleurs sont tantôt sèches comme la mine graphite, tantôt gras comme le pastel. Bien qu'apparaissant avec profusion, le mode de représentation de ces fleurs et autres végétaux s'éloigne totalement de ceux traditionnellement pratiqués. Il ne s'agit pas ici pour l'artiste de prendre pour sujet un bouquet pour nous prouver sa virtuosité à représenter le réel dans toutes ses nuances comme l'aurait fait un peintre du XVIII^e siècle. Il n'est pas non plus question pour Rainer Nepita d'aborder le thème du végétal pour développer une recherche sur les couleurs, leurs assonances, leurs dissonances com-

me pourrait le faire un artiste de notre époque. Chacun de ces dessins remarquables par l'aspect primitif des formes les composant semble vouloir réunir les formes archétypales du règne végétal. Les tracés libres, spontanés de Rainer Nepita mais aussi la façon dont il les assemble sur la surface pourraient rappeler l'âpreté et l'esprit de synthèse caractérisant les dessins aux traits et ne s'appuyant pas sur la perspective géométrique ou atmosphérique, Rainer Nepita parvient à donner une certaine profondeur à ces images. Les différences d'épaisseurs du trait et l'utilisation d'outils variés permettent d'aménager des plans au cœur de ces œuvres. Les tracés les plus fins exécutés à la mine graphite pourraient être l'évocation des racines, radicelles ou autres rhizomes propres au monde végétal souterrain. Ou peut-être s'agit-il des esquisses originelles du grand architecte de notre monde qui avant de donner corps au réel en dresse les schémas de construction ? Se superposant à ces frères réseaux, les dessins de formes plus sophistiquées apparaissent. On peut alors identifier plus sûrement une graine, un pistil, des sépales, des pétales puis une fleur. Soudain, ce qui semblait sans vie, enfoui au plus profond, paraît s'animer et éclore à la surface de la feuille offrant au regard une sensation de vitalité intense. Les systèmes racinaires desséchés paraissent alors s'emplier d'eau, de minéraux et de nutriments. Les

Seraient-ce les multiples stades rythmant l'apparition de la vie végétale que souhaite évoquer ici l'artiste ? Semence, germe, fleur puis pollen qui fécondera à son tour une nouvelle fleur qui prendra elle aussi place dans ce cycle de vie. Bien que composé seulement de dessins aux traits et ne s'appuyant pas sur la perspective géométrique ou atmosphérique, Rainer Nepita parvient à donner une certaine profondeur à ces images. Les différences d'épaisseurs du trait et l'utilisation d'outils variés permettent d'aménager des plans au cœur de ces œuvres. Les tracés les plus fins exécutés à la mine graphite pourraient être l'évocation des racines, radicelles ou autres rhizomes propres au monde végétal souterrain. Ou peut-être s'agit-il des esquisses originelles du grand architecte de notre monde qui avant de donner corps au réel en dresse les schémas de construction ? Se superposant à ces frères réseaux, les dessins de formes plus sophistiquées apparaissent. On peut alors identifier plus sûrement une graine, un pistil, des sépales, des pétales puis une fleur. Soudain, ce qui semblait sans vie, enfoui au plus profond, paraît s'animer et éclore à la surface de la feuille offrant au regard une sensation de vitalité intense. Les systèmes racinaires desséchés paraissent alors s'emplier d'eau, de minéraux et de nutriments. Les



graines, formes insignifiantes et isolées voltigent et éclatent pour entamer la phase de germination. Les bourgeons s'ouvrent et deviennent les socles de sculptures végétales : les fleurs peuvent alors commencer leur danse avec l'espace et le temps.

La clarté qui caractérise cette série de dessins de Rainer Nepita et qui a permis l'apparition de la vie sera également l'élément déclencheur menant à sa disparition. La lumière irradiant sur l'ensemble de la surface sera aussi à l'origine du dessèchement progressif de cette vie. La palette de couleurs employée par l'artiste qui évoquait l'origine terrestre et souterraine du règne végétal nous rappelle alors les teintes propres à l'automne et annonce la fin d'un cycle. Ce qui avait émergé du sol, ce qui avait été porté par le vent ou propulsé

par des dispositifs végétaux permettant l'éparpillement de la semence, toute cette vie semble alors s'éteindre avant de retomber au sol. Notre regard emmené par les procédés graphiques de l'artiste aura suivi l'ensemble des étapes de création. Il aura plongé à l'arrière-plan de l'image pour y découvrir les prémices souterraines de ce processus avant d'émerger à la surface de l'image pour jouir de ses fruits.

C'est au cours de ses promenades au cœur de la Forêt Noires que Rainer Nepita a pu prendre conscience de l'ingéniosité et de la vitalité du règne végétal. Il nous en propose ici une synthèse graphique composée de signes au seuil de l'abstraction qui pourraient former l'alphabet d'un langage végétal.



Rainer Nepita, *Eurasia XV*, 2008

⊕ EN SAVOIR PLUS

Breveter le vivant.

La brevetabilité du vivant désigne la possibilité de déposer un brevet sur un organisme vivant, animal ou végétal, qu'il soit pluricellulaire ou non. Le brevet peut porter sur le procédé d'obtention, sur l'organisme lui-même dans son entier, ou bien encore sur certains de ses composants seulement, sur ses gènes. Longtemps exclus du domaine d'application des brevets ou de tout autre système semblable, les organismes vivants font aujourd'hui l'objet de multiples demandes de brevets qui varient en fonction des systèmes juridiques, parfois concurrents, et de la nature des organismes visés. Ce développement, accéléré par celui des biotechnologies, pose des questions non seulement économiques et commerciales, mais aussi éthiques. Un débat a pris de l'ampleur dans les années 1990, avec le développement des OGM et du séquençage de l'ADN, débat qui s'inscrit également dans celui de l'accès à la biodiversité. En Europe, l'adoption de Directive sur la brevetabilité des inventions biotechnologiques continue d'alimenter le débat. Oh ! là là ! que d'amours splendides j'ai rêvées !

Mon unique culotte avait un large trou.
Petit-Poucet rêveur, j'égrenais dans ma course
Des rimes. Mon auberge était
à la Grande-Ourse.
Mes étoiles au ciel avaient un doux frou-frou
Et je les écoutais, assis au bord des routes,
Ces bons soirs de septembre où
je sentais des gouttes
De rosée à mon front, comme
un vin de vigueur ;
Où, rimant au milieu
des ombres fantastiques,
Comme des lyres, je tirais les élastiques
De mes souliers blessés,
un pied près de mon cœur !

NICOLAS SCHNEIDER

Né en 1964, à Metz, France
Vit et travaille à Strasbourg, France

La vie aquatique.

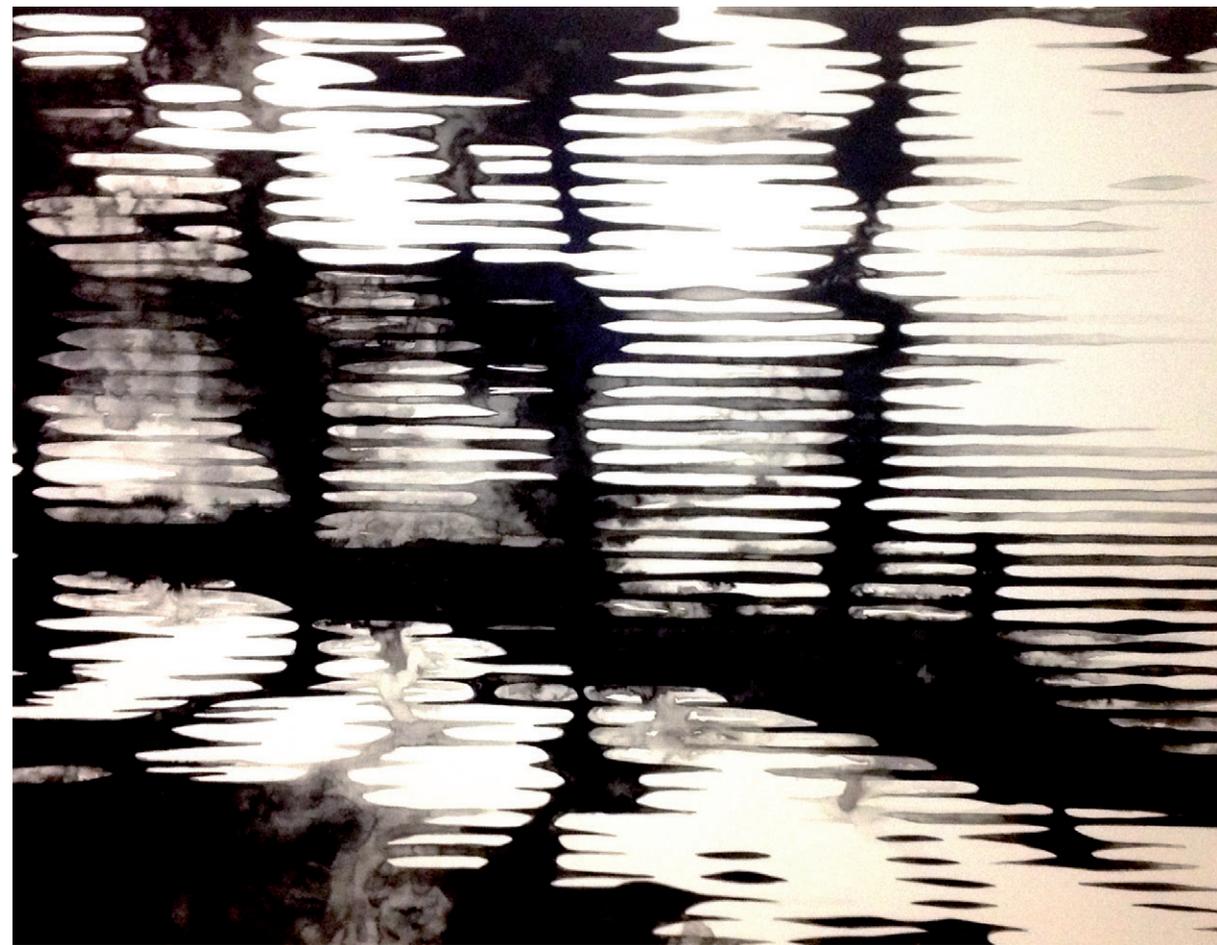
Bien que toujours muni d'un carnet de croquis et d'un crayon, pratiquant de manière intense le dessin et l'aquarelle et ayant un goût prononcé pour les errances à travers le réel, Nicolas Schneider n'est pas un artiste de la représentation au sens classique. Illustrateur voyageur, peintre embarqué, il n'est rien de tout cela. Il serait plutôt un chasseur de rêves, un traqueur de visions. En fringale constante de dessin, l'artiste accumule un nombre impressionnant de carnets de croquis. Les feuilletant, on y découvre des esquisses au feutre, au crayon, au pinceau ou au stylo-bille abordant des sujets très variés allant du paysage à la faune, du portrait à des compositions abstraites. Le trait est libre, fluide comme détendu et les formes sont rondes, assouplies comme encore humides. La sensation d'une image prise sur le vif comme prise en flagrant délit de représentation ou pire, d'expression.

Tout commence par la découverte à pied d'un territoire, d'un lieu, d'un espace. Ceux qu'il apprécie tout particulièrement sont souvent liés à une étendue d'eau : de l'océan à la plus maigre flaque, en passant par les cours d'eau de tout gabarit. Cette première étape est fondamentale dans son œuvre car au cours de ses pérégrinations Nicolas Schneider ne se contente pas de contempler le réel. À la manière d'un Jean-Jacques Rousseau, il tient un registre de ces promenades non seulement pour

enregistrer, à la façon des encyclopédistes la diversité du monde mais aussi pour tenir le registre des rêveries, des visions que son esprit libéré par l'acte de la marche, arrive alors à percevoir. Débarrassés des filtres qu'ont apposés à notre regard culture et éducation, l'esprit et la main retrouvent toute leur créativité. Libre, Nicolas Schneider semble suivre les cours d'eau pour atteindre la source de ses pensées. Compilant une large sélection des faits, choses et êtres observés, par écrit ou sous une forme dessinée, dans des petits carnets, l'artiste se nourrit en mouvement.

Le deuxième stade d'élaboration de ses dessins/peintures se déroule alors dans son atelier. Tous les dessins exécutés lors de ses promenades sont numérisés et archivés sur son disque dur. Sur le terrain, Nicolas Schneider a su aller à l'essentiel de la forme en dressant une esquisse de la réalité perçue ou de l'idée lui ayant été inspirée par la contemplation du réel. Ensuite, il peut déployer ces dessins sur des échelles plus vastes en les modifiant par le biais d'un logiciel de traitement de l'image ou en projetant ces images à grande échelle à l'aide d'un vidéoprojecteur. Cette phase de projection permettra également à l'artiste de reproduire son dessin originel sur le support définitif comme un botaniste transférerait les échantillons récoltés de feuillets de journaux à de véritables chemises d'herbier.

Dessiner consiste en une succession de décisions, faire le choix de donner ou de retenir des infor-



Nicolas Schneider, *Zone d'inondation 2*, aquarelle 2013

mations graphiques afin d'obtenir une image satisfaisante. Si l'on considère le dessin comme une succession de traits, on peut facilement faire un rapprochement avec ce qu'est une promenade, soit une succession de direction à prendre ou à laisser. Puis, le parallèle avec ce qu'est une réflexion peut alors être abordé. Certaines techniques de méditation reposent sur la répétition de même gestes afin de libérer le cours de la pensée des contraintes et réflexes corporels. Grâce à la pratique de la promenade, Nicolas Schneider paraît vouloir atteindre un seuil de conscience du monde supérieur ou tout du moins autre ou plus intense. L'artiste semble se projeter plus qu'il ne se promène.

L'ultime étape de création est alors la reprise ou l'adaptation d'un de ses croquis, cette fois-ci à grande échelle et le plus souvent à l'aide d'encre ou d'aquarelle. Ce choix des jus d'encre ou d'aquarelles paraît tout à fait correspondre à la notion de réflexion. Mener une réflexion ne consiste pas à l'affirmation d'opinions mais à leur construction. Réfléchir ne consiste pas à tracer une ligne droite à la règle sur une feuille afin de départager le bien et le mal. Penser c'est chercher, délibérer, examiner, douter et même songer. La pensée chemine sans peur des détours, des retours en arrière ou des contournements. Tout comme la Nature, l'esprit ne paraît pas aimer les lignes droites. La fluidité des encres et des aquarelles, leur capacité à se diluer plus ou moins intensément sur le papier sans que l'artiste puisse toujours en maîtriser la

circulation rappelle le développement d'une réflexion. Cogitant, l'esprit s'appuiera sur la trame de ce qu'il sait déjà, choisira de suivre des pistes de réflexion tout en faisant l'impasse sur d'autres. Mais ce phénomène ne peut se produire que si on laisse à l'esprit la possibilité de parcourir l'ensemble des arborescences lié au sujet médité. Lors de ces moments de réflexion, il est bon de laisser son esprit s'ouvrir comme une goutte d'aquarelle se déploie sur un papier humecté d'eau.

La marche semblant favoriser la créativité de l'artiste. Surgissent alors de son esprit des visions que des extraits issus des carnets de Nicolas Schneider restituent en partie.

Carnet décembre 2007- janvier 2008 :

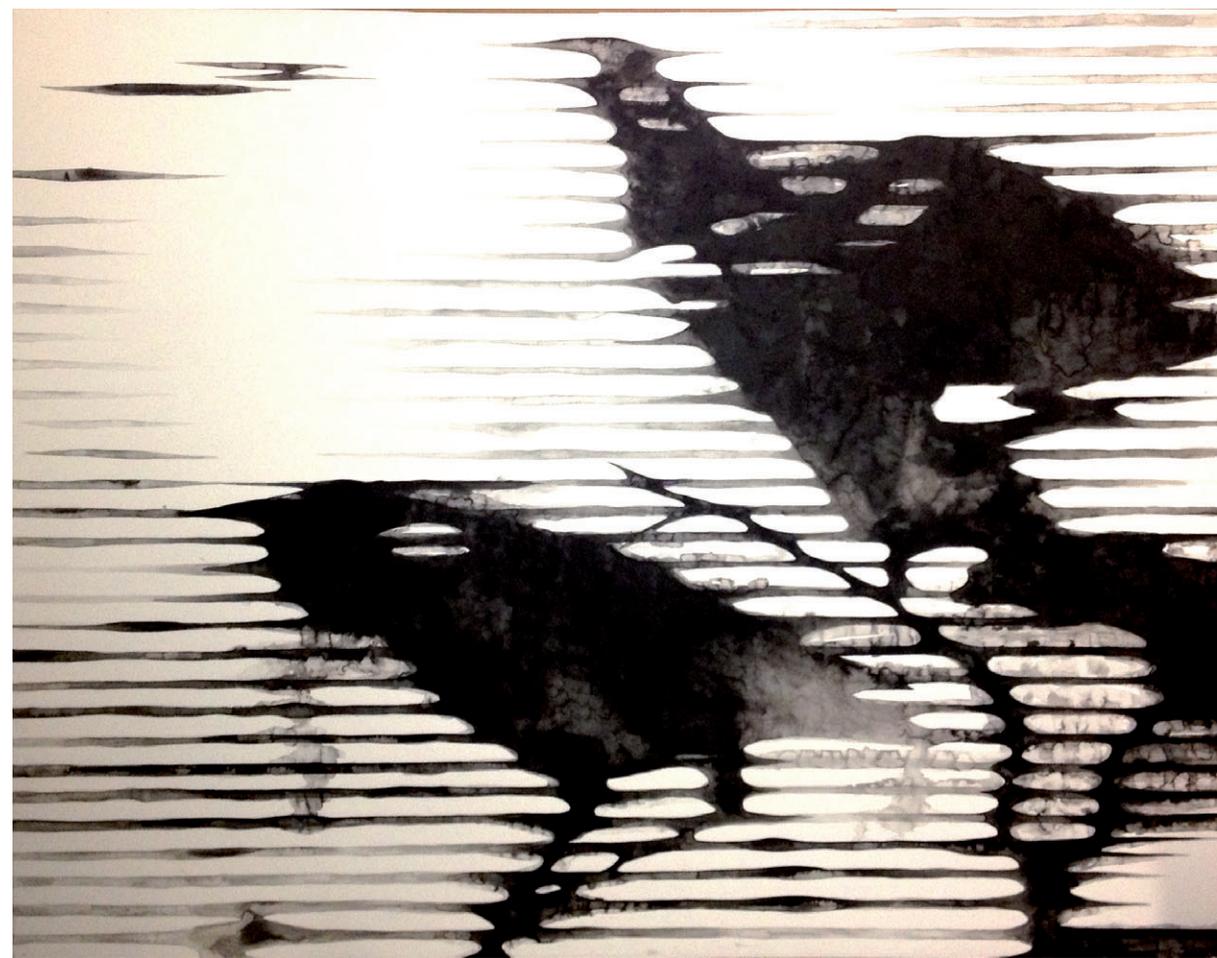
Une boîte – un paquet ouvert, ses bords dans l'ombre, le noir déborde au sol.

- Un renne ou un élan qui serait arrivé à passer un bonnet, ses bois dépassent, hilare.

Carnet fin mars-avril 2009 :

- Une fenêtre aux bords cassés, rectangle ouvert sur rien. Pour les nostalgiques de Peinture, un Clyfford Still béant, Sam Francis aux marges obscures.

- Indescriptible (allons-y) : deux raves siamoises. Le lien entre elles, leurs faces blanches et le friselis de leurs fanes. Entre visage aux joues creuses et cœur avec panache.



Nicolas Schneider, Zone d'inondation 1, aquarelle 2013

GRUPPO SPORTIVO

Collectif d'artistes constitué de Yannick Demmerle, Etsuko Watanabe, Pierre Filliquet, Guillaume Jousse et Manfred Sternjakob. Constitution du groupe, à Strabourg, en 1996. France.

À l'échelle de l'histoire de l'art, la performance, nouveau et récent moyen d'expression artistique ayant pris son essor à partir des années 1960, offre aujourd'hui encore aux nouvelles générations d'artistes, un vaste champ d'exploration. En 1996, les artistes Yannick Demmerle, Etsuko Watanabe, Pierre Filliquet, Guillaume Jousse et Manfred Sternjakob ont fondé le collectif Gruppo Sportivo: entité collective à géométrie variable permettant à ces créateurs de compléter leurs expériences artistiques individuelles par la conception et l'exécution de projets collectifs. Cette première motivation inscrit parfaitement cette démarche dans l'art actuel qui oscille entre ultra-individualisme et désir d'expérimentation collective.

Associant leurs différents talents, les membres de Gruppo Sportivo se donnent pour objectif de partager des moments de vie intenses au cours de périples durant lesquels les matériaux de création mis en œuvre ne seront pas uniquement plastiques mais avant tout humains. À l'isolement habituel de l'artiste seront opposées les confrontations avec la communauté tandis que les introspections solitaires seront accompagnées d'instantanés privilégiés partagés. Ce nouveau statut de créateur devenu membre d'une équipe et les situations parfois exceptionnelles dans lesquelles se plongeront volontairement les membres de ce collectif, agiront comme de puissants stimulants favorisant l'émergence de nouvelles pratiques, l'obtention de types d'œuvres originaux et le désir d'entreprendre d'autres projets communs.

L'un des projets les plus emblématique de Gruppo Sportivo reste leur action intitulée La Traversée de la Forêt Noire que les membres du collectif menèrent en 1998. Cette expédition consistée à

traverser la Forêt Noire à ski de fond: parcours de 250 km à effectuer en quatre jours. Actions sportives et actes de création vont donc être mêlés sans qu'aucun des participants ne soit athlète chevronné, les artistes comptant sur l'humour et le dépassement de soi pour faire face aux inévitables imprévus et autres incidents de parcours. Ces épreuves physiques et le contexte rude dans lequel elles seront vécues sont envisagés par les artistes comme leur permettant d'amplifier leur capacité de percevoir le réel et d'étendre leur champ d'activité sensoriel et intellectuel. Ces objectifs et enjeux ne sont pas sans rappeler les bienfaits de l'activité physique sur l'esprit que soulignait déjà au XVIII^e siècle des penseurs comme Étienne Bonnot de Condillac ou Jean-Jacques Rousseau. Condillac dans son *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746), rapporte toutes les facultés de l'âme à un même principe: la faculté de sentir. Des sensations se déduisent les besoins, puis les idées; en conséquence, toute la formation de l'être humain est soumise à son développement organique. À la même période, Rousseau par l'intermédiaire de son personnage du vicair savoyard résumera sa ligne de conduite par cette formule: « Ma règle de me livrer au sentiment plutôt qu'à la raison est confirmée par la raison même. ».

Une autre formule, cette fois-ci contemporaine aura sans doute inspiré Gruppo Sportivo. Grande figure de l'art du XX^e siècle, Robert Filliou résuma sa conception de l'art ainsi: « L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art. ». Se qualifiant lui-même de « génie sans talent », il fera de son existence nomade une véritable œuvre d'art. Influencé par la culture asiatique, le zen et le théâtre kabuki, il sera l'auteur de nombreuses pièces de théâtre mais surtout il développera la poésie d'actions ne mettant au point un nouveau mode d'écriture et d'interprétation. L'œuvre de Robert

Gruppo Sportivo,
La traversée de la Forêt Noire,
vidéo, 23', 1998

Filliou illustre parfaitement les rapprochements entre arts plastiques et arts vivants qui stimuleront la scène artistique de la deuxième moitié du XX^e siècle.

Forts de ces nouvelles conceptions de l'art, les membres du collectif Gruppo Sportivo entameront donc l'élaboration d'un nouveau type d'œuvre dès leur montée dans le train qui les conduira au pied de la Forêt Noire. Durant cette randonnée, chaque artiste s'est vu attribuer une fonction: cameraman; photographe; dessinateur et chargé des relations extérieures. Chacun aura pour objectif de rendre compte de la façon la plus simple et la plus claire possible la réalité immédiate de cette expédition. Ils accorderont également une grande attention à l'intégration de tout le contexte qui conduira à l'élaboration des œuvres collectives qui découleront de cette aventure humaine. Auteurs et acteurs de cette vie condensée, les artistes affronteront avec plus ou moins de sang-froid les petits bobos et les coups durs (du renoncement précoce de certain à l'épuisement de tous en passant par l'hospitalisation d'un des membres). Ils jouiront également de l'intensité physique et mentale qui marquera durablement les corps et les esprits des participants à ce périple au cœur d'un territoire à la fois fascinant et inhospitalier.

De cette expédition résulteront plusieurs types d'œuvres. Les quatre jours de performance seront documentés sous la forme de carnets de voyage, d'une série de photographies et d'un film tourné en super 8. Un unique dessin prendra une place particulière dans cet ensemble puisqu'il sera réa-



lisé par un des membres de Gruppo Sportivo qui n'aura pas pu les accompagner dans ce périple. Cette image exécutée à la pointe d'argent sur bois sera celle de la ferme incendiée et encore fumante que découvrirent les artistes et qu'ils n'eurent pas le cœur de photographier.

Ce fond à la fois documentaire et sensible sera complété par la conception et la construction collective d'une vaste et intrigante sculpture. Celle-ci avait l'apparence d'un circuit de 25 mètres de long, fait de contreplaqué reprenant les courbes et les volumes des stades antiques. Sur cette structure d'une hauteur avoisinant 1,50 mètre et d'une largeur de piste d'environ 80 cm se déplaçait perpétuellement une sorte de petit traîneau rudimentaire. Ce chariot en plus de parcourir cette piste, dessinait, creusait dans le talc qui la recouvrait et évoquait les paysages traversés par les artistes-randonneurs. En plus d'être une évocation remarquable de l'espace exploré, ce dispositif donnait à ressentir l'écoulement du temps, son caractère cyclique et perpétuel. Il est sûr qu'une telle expédition a dû profondément modifier la perception de l'espace et du temps qu'avaient jusque-là les artistes membres de Gruppo Sportivo, sans oublier leurs certitudes concernant l'art mais surtout la vie.

Né en 1979 à Offenbourg, Allemagne
Vit et travaille à Offenbourg, Allemagne

Pimp my cuckoo clock!

Le travail de Stephan Strumbel est à rapprocher de la démarche des artistes du Lowbrow Art. Ce courant, qui se veut à l'opposé d'un art contemporain élitiste et trop sérieux, puise ses inspirations dans les médias populaires tels que les comics, la publicité, le graffiti, ou encore le dessin animé, et de manière générale dans tout ce qui n'est pas considéré comme appartenant au monde des « beaux-arts » classiques. C'est un art souvent humoristique, espiègle et joyeux, parfois sarcastique.

Il y a de la part de Stephan Strumbel une volonté de démocratisation de l'art, qu'il voudrait accessible à tous. L'utilisation de couleurs attrayantes et de symboles populaires connus de tout le monde produit des œuvres à la limite du kitsch et du « bon goût ». Nul besoin d'être érudit pour accéder et apprécier ses travaux. Comme il le dit en parlant de sa pratique de graffeur : « Quand tu peins sur les murs, tout le monde peut le voir, peut importe qu'ils soient pauvres ou riches. Tu peux aider ceux qui ne se rendent pas dans les galeries ou les musées pour voir tes peintures et apprécier ton art ».

Le concept de *heimat* est le fil rouge de la démarche de l'artiste. C'est un terme allemand difficile à traduire, qui désigne tout à la fois la patrie de naissance, l'endroit où l'on a grandi ou celui où l'on se sent chez soi. Ce mot définit également ce qui relève de l'authenticité, de la culture nationale. Voici l'interprétation qu'en donne Stephan Strumbel : « *Le heimat évoque pour moi un sentiment de bien-être et de sécurité, mais aussi de joie et de bonheur, et la nostalgie que j'éprouve constitue le moteur de mon travail.* »

De sa première expérience de graffeur, Stephan Strumbel a conservé l'utilisation de la peinture en bombe, qu'il utilise pour teinter les différentes pièces de bois sculptées composant ses pendules à coucou, qui constituent la part la plus importante de son travail. Il réalise également des crucifix revisités, des objets gonflables disproportionnés, des affiches sérigraphiées, et poursuit également sa pratique de graffeur. Il utilise toujours des couleurs vives, et ses réalisations sont souvent accompagnées de phrases humoristiques ou provoquantes en anglais, comme : « What the f* is heimat? », « heimat loves you », « heimat forever », « who killed Bambi? » (c'est quoi le *heimat*? le *heimat* t'aimes, *heimat* pour toujours, qui a tué *Bambi*?). Le *heimat*, ce sentiment d'appartenance et d'identification, est exprimé dans son œuvre par l'utilisation de symboles de la Forêt-Noire, la région où il vit : les célèbres pendules à coucous, des masques de carnaval, les chapeaux traditionnels « *bollenhut* » à gros pompons rouges, ou encore des objets chrétiens.

L'on retrouve toujours dans une pendule à coucou traditionnelle en bois les mêmes éléments : chalet de montagne, feuilles de chêne, fusils de chasse, pommes de pin, gibier et petits oiseaux. Dans les pendules de Stephan Strumbel, ces éléments traditionnels sont associés ou remplacés par d'autres, issus de la culture populaire et globalisée. Nous retrouvons des guitares électriques, le célèbre logo de la bouche qui tire la langue des *Rolling Stones*, des coulures de peinture évoquant celles produites par les bombes des graffeurs du *Street Art*, des crânes et os croisés de bannières de pirates, des grenades de combat et des mitraillettes, des flammes semblant provenir tout droit du capot d'un camion américain, des phylactères de bande des-

sinée et des têtes de *Bambi*. L'ensemble est peint de couleurs criardes rappelant celles du *Pop Art*. Il y ajoute parfois des néons, un matériau issu des enseignes publicitaires, ou des ampoules de fête foraine. Ses coucous, enrobés de couleurs sucrées, semblent être légers et inoffensifs, simplement décoratifs. Il y a pourtant, sous la couche des couleurs séduisantes, quelque chose de caché, une combinaison inquiétante de symboles négatifs. La mort et la violence s'invitent dans les scènes bucoliques et naïves des pendules traditionnelles. Les horloges semblent se muer en blasons guerriers aux couleurs agressives. Ses pendules reflètent



Stefan Strumbel, *Dirty Bambi*, sculpture, 2013

peut-être les maux de la société contemporaine : violence, consommation à outrance, dépendance face aux médias.

À travers ses pendules revisitées et « updatées », il questionne aussi ce qu'est l'identité Allemande aujourd'hui, ainsi que sa propre identité. Stephan Strumbel semble chercher une nouvelle définition et de nouveaux moyens de représentation du *heimat*, certainement constitué à la fois des symboles traditionnels de sa région natale et d'influences extérieures, de ses expériences de jeune Allemand moderne. Quelle sont nos valeurs contemporaines, peuvent-elles cohabiter avec les valeurs traditionnelles, à l'heure de la mondialisation, de la communication poussée à l'extrême et du chacun pour soi? Dans ses pendules, Stephan Strumbel superpose deux couches de l'identité Allemande : une ruralité traditionnelle et encore présente dans l'imaginaire collectif mais qui tend à devenir désuète, et la nouvelle Allemagne, moderne et ouverte sur le monde. Le bois utilisé depuis toujours dans la fabrication des coucous est recouvert par les couleurs fluoescientes de la culture urbaine actuelle. Les pendules de Strumbel sont peut-être une incarnation de l'esprit de l'Allemagne contemporaine, qui se souvient de son passé mais accepte les nouveaux codes de la modernité, tout en ironisant sur ses propres clichés et son imagerie traditionnelle.

Quel est le *heimat* de la nouvelle génération, connectée au monde, et à la culture plus globalisée que celle de leurs aînés? Serait-il à l'image de Stephan Strumbel, présent sur les réseaux sociaux, fier de ses racines mais s'exprimant en anglais et utilisant les outils de communication modernes pour diffuser son art au plus grand nombre?

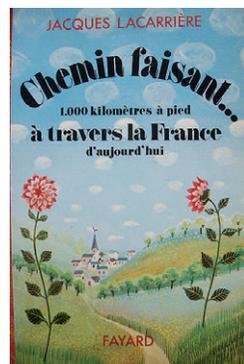


Stefan Strumbel, *Lucky Heimat*,
techniques mixtes, 2012

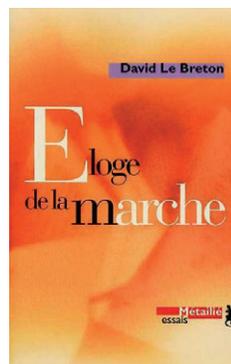
LIRE



Jean-Jacques Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire*, Éd. GF Flammarion, 1997.



Jacques Lacarrière, *Chemin faisant... 1000 kilomètres à pied à travers la France d'aujourd'hui*, Éd. Librairie Arthème Fayard, Paris, 1977.

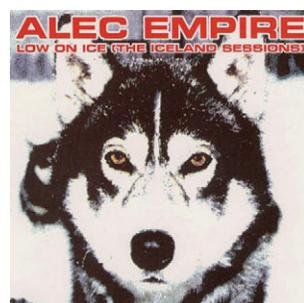


David Le Breton, *Éloge de la marche*, Éd. Métailié Essais, Paris, 2000.



Jacques Tardi, *Putain de Guerre!*, Éd. Casterman, 2008.

ÉCOUTER



Low On Ice, disque enregistré en 3 jours, en 1995, sur la banquise arctique par Alec Empire.

VOIR



Andrei Tarkovsky, *Stalker*, 1979
Les *stalkers* sont des chasseurs furtifs, des passeurs silencieux, seuls capables de conduire ceux qui seraient assez fous pour rejoindre la zone : territoire mystérieux au milieu duquel se trouverait une chambre dans laquelle tout vœu pourrait être exaucé.



Sean Penn, *Into the Wild*, 2007
Adaptation du récit de Jon Krakauer Voyage au bout de la solitude, ce film retrace la quête de bonheur d'un brillant étudiant qui après ses études décide de quitter la civilisation pour rejoindre, seul et sans moyen, les territoires sauvages de l'Alaska.

DÉCOUVRIR



Richard Long
Sculpteur, photographe et peintre britannique, principal représentant du mouvement artistique Land Art. À l'origine de nombreuses œuvres in-situ créées en pleine nature avec les éléments naturels récoltés sur le territoire qu'il sillonne. Il est aussi à l'auteur de tracés gigantesques exécuté dans des espaces sauvages et qu'il fait apparaître par ses seuls passages répétés sur un même trajet. Richard Long, *A Line Made by Walking*, 1967.



Anne Wicky
Artiste strasbourgeoise, partie en résidence au Groenland, en 2006, avec le soutien du CEAAC. Ses œuvres présentent de nombreuses similitudes avec celui de Julie Fisher (vestiges animaux, glace...), Anne Wicky, *Uterpunga*, éditions du CEAAC, 2006.



Walter Niedermayr
Walter Niedermayr dont les photographies de paysages de neige mettent en lumière les points de contacts entre la nature et les activités humaines.



WANDERUNG / PROMENADE

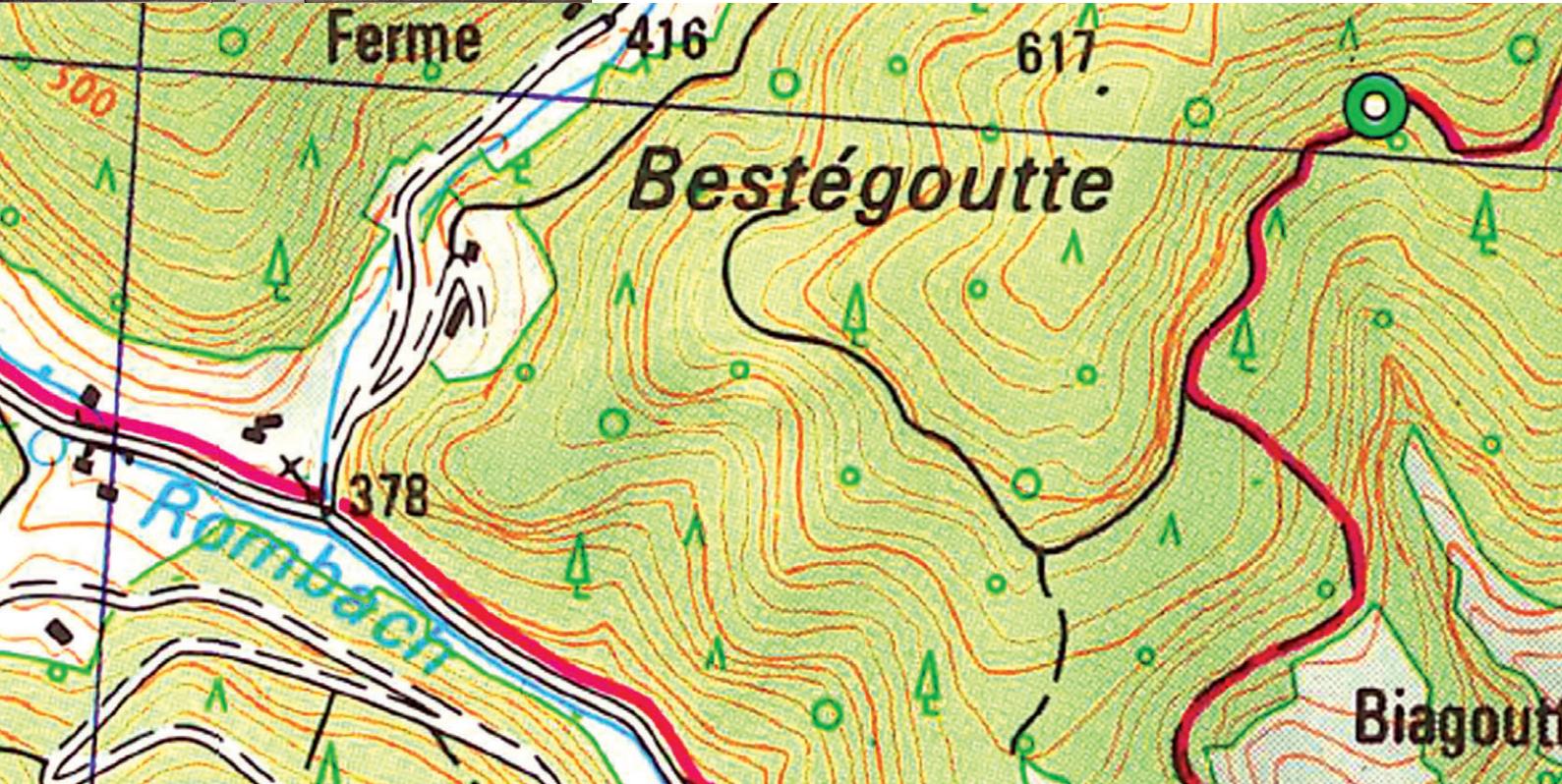


Le deuxième volet de l'exposition **Wanderung/Promenade** est présenté chez nos partenaires allemands à La Städtische Galerie d'Offenburg dont voici les coordonnées et la liste des artistes y étant réunis.

STÄDTISCHE GALERIE OFFENBURG

Amand-Goegg-Straße 2, Kulturforum
77654 Offenburg
Tel. 0049 (0) 781-822040
galerie@offenburg.de

30 juin - 6 octobre 2013
Ouverture : Mardi, jeudi, vendredi 13:00 - 17:00
Mercredi 13:00 - 20:00 (du 25 juillet au 7 septembre 13:00 - 17:00)
Samedi, dimanche 11:00 - 17:00
Fermé le 5 juillet - *Entrée libre*



Artistes présentés à la Städtische Galerie :

Patrick Bailly-Maitre Grand,
Diethard Blaudszun, Pierre Filliquet,
Valérie Graftieux, Marianne Hopf,
Claudie Hunzinger Fernande Petidemange,
Martin Sander, Werner Schmidt,
Robert Stephan, Gabi Streile

EXPOSITION RÉALISÉE EN PARTENARIAT AVEC
La Région Alsace
Le Conseil du Département du Bas-Rhin
La Ville de Strasbourg
La Direction Régionale des Affaires Culturelles

Conception

Gérald Wagner

Conception et rédaction :

Gérald Wagner pour les articles concernant
Axel Bleyer, Armin Göhringer, Rainer Nepita,
Nicolas Schneider et Gruppo Sportivo.

Céline Clément pour les articles concernant
Yannick Demmerle, Angela Flaig, Anja Luthle
et Stephan Strumbel.

Brice Bauer pour les articles concernant
Robert Cahen, Julie Fischer et Patrick Meyer.

Conception graphique : Christophe Kaiser

Photographies : Gérald Wagner

Impression : Ott imprimeurs



7, rue de l'Abreuvoir - 67 000 Strasbourg
+33 (0) 3 88 25 69 70
info@ceaac.org
www.ceaac.org



Städtische Galerie
Offenburg